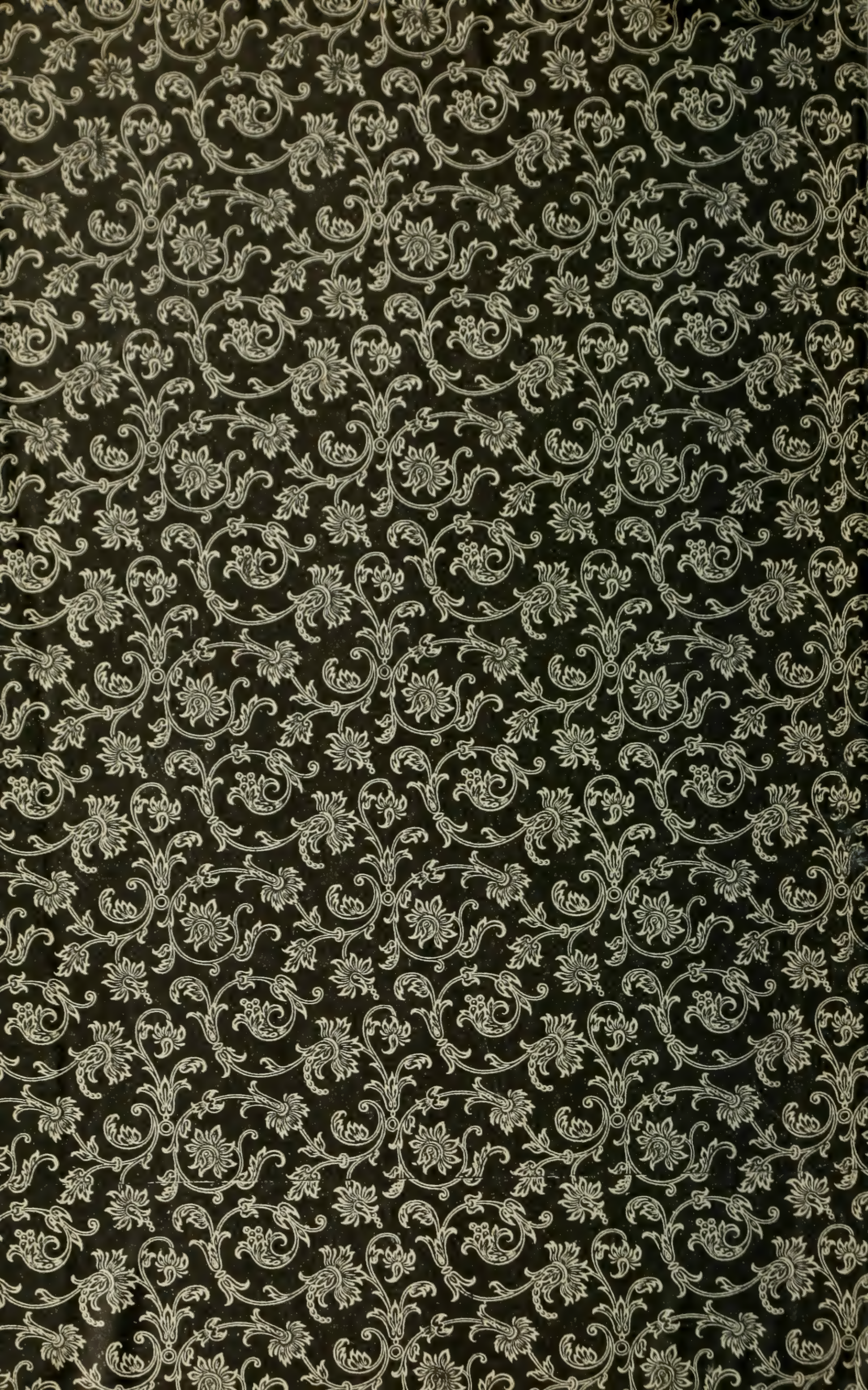


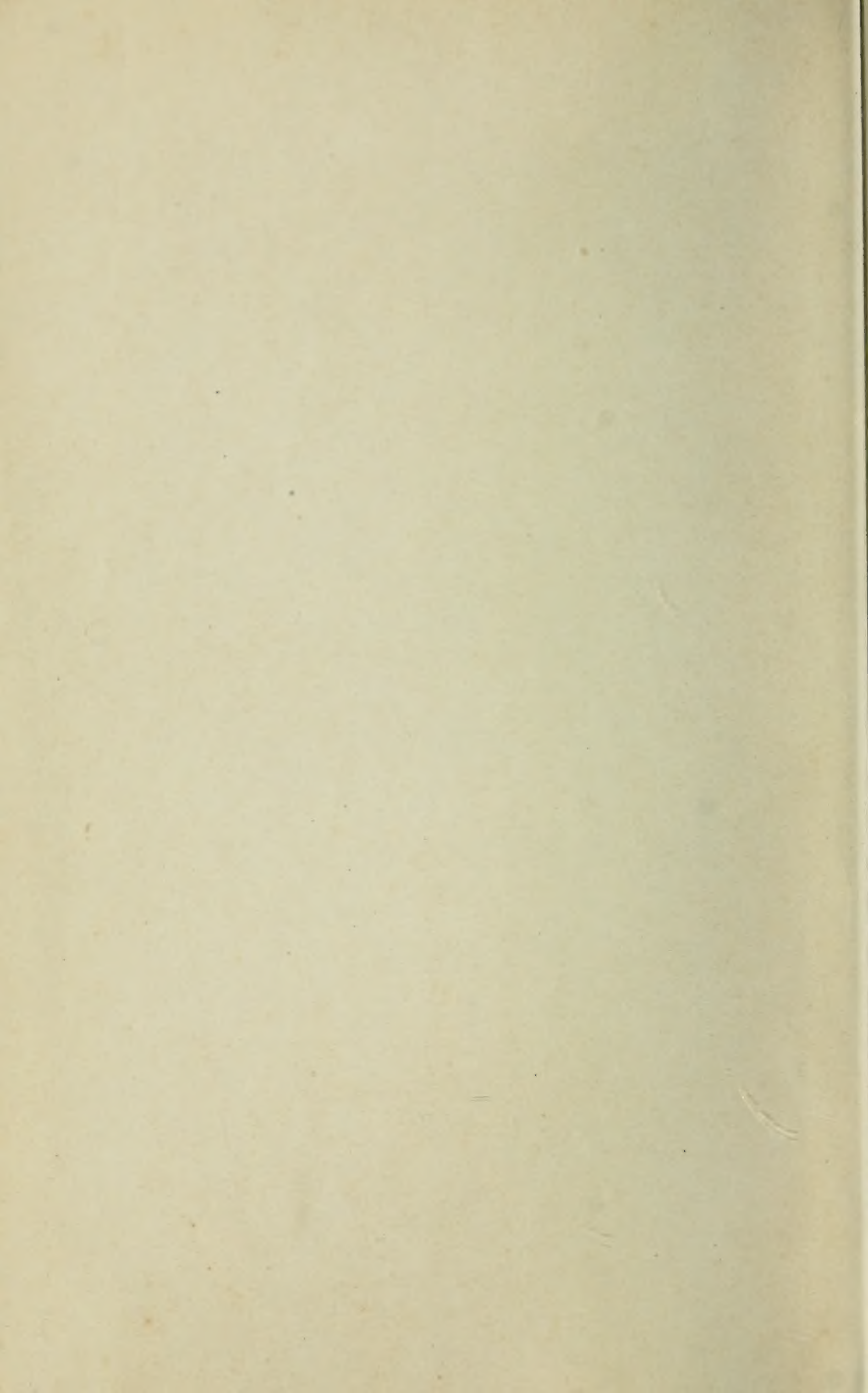
…x Chop — Führer durch …ard Wagner's Tondramen



Serig'sche Buchhandlung
Leipzig







Vademecum für Wagnerfreunde.

Führer

durch

Richard Wagner's Tondramen

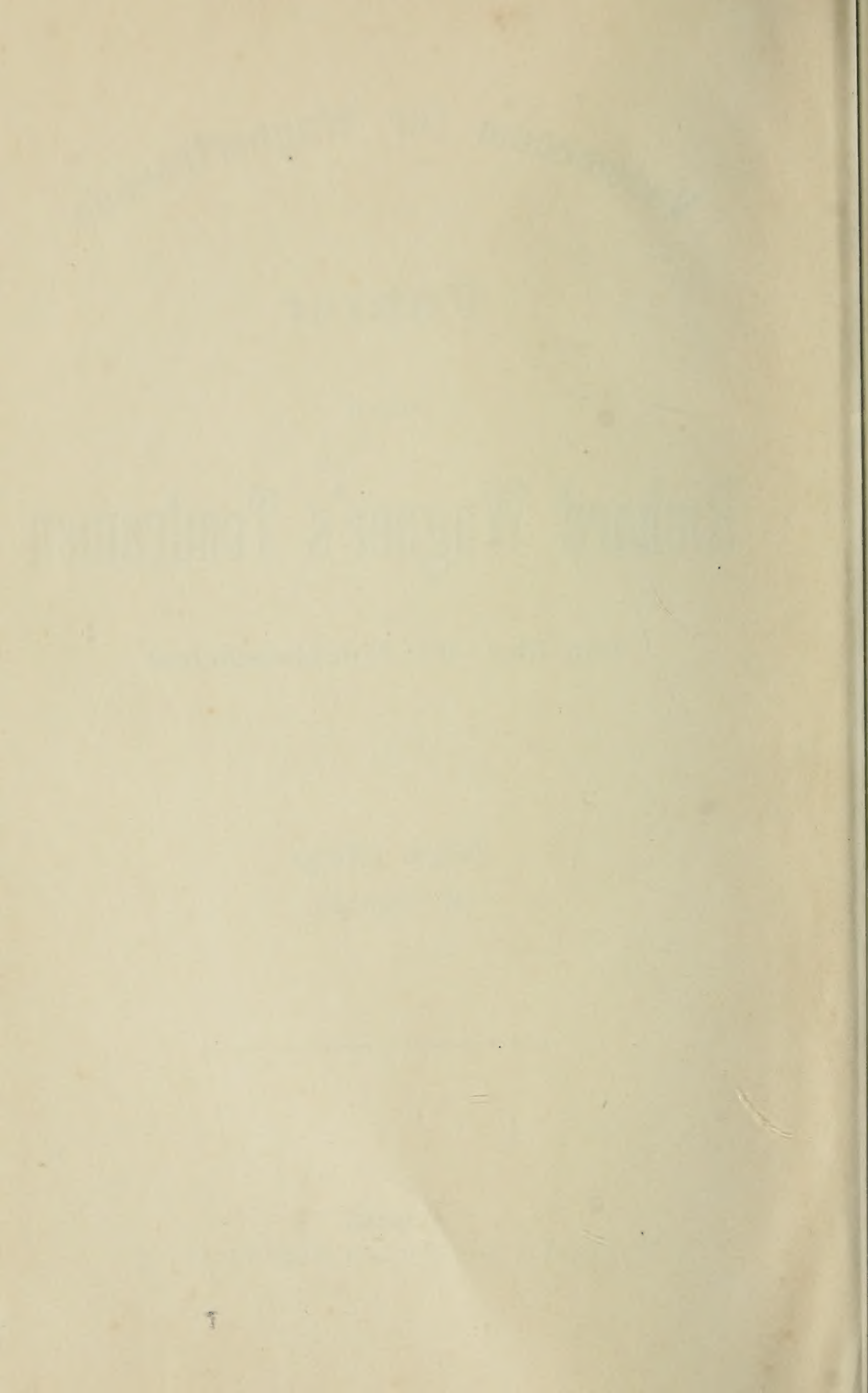
(mit über 400 Notenbeispielen)

von

Max Chop

(M. Charles).

Leipzig,
Verlag der Serig'schen Buchhandlung.



Dem Meister des deutschen Liedes

Herrn

August Bungert

in aufrichtigster Liebe und Freundschaft

gewidmet

vom

Verfasser.



Vorwort.

Die Kunsterscheinung eines Richard Wagner bedingt bei ihrer Eigenart und Neuheit dem grossen Kreise der musikliebenden Menschheit, vielleicht auch dem Musiker gegenüber durchaus eine sachkundige und zuverlässige Führung. Denn das, was uns der Bayreuther Meister bot, ist eine Kunst, die trotz ihres inneren Zusammenhangs mit der Vergangenheit doch wieder in wesentlichen Punkten mit den überlieferten Grundsätzen bricht und erst vollständig verstanden werden muss, um sich in alle Herzen wirklich hineinzuleben. Ich nehme selbstredend Diejenigen aus, denen das Theater und die Musik überhaupt nur ein angenehmer Zeitvertreib sind, die nicht das Bedürfniss verspüren, sich an der Kunst zu bilden. Der edler Veranlagte wird, sobald er ein Tondrama Wagner's mit gesundem musikalischem Sinne und der nöthigen Aufmerksamkeit gehört hat, das Verlangen fühlen, jenen verhältnissmässig oberflächlichen Eindruck zu vertiefen. Aus der sein Ohr treffenden Tonmenge sonderten sich bereits beim erstmaligen Anhören plastische Motive aus, an die sich ein ganz bestimmter Hergang, eine ganz bestimmte Vorstellung knüpfen. Sie drängten sich ihm im Verein mit der Handlung unabweisbar auf. Mit dieser Einsicht ist der erste Schritt in die neue musikalische Wunderwelt gethan und hier beginnt das Anrecht auf einen Führer.

Ein solcher soll denn auch das vorliegende Buch sein.

Der Gedanke eines Leitfadens ist nicht neu und die Wagner-Literatur gerade in dieser Hinsicht bereits — Dank den treuen Vorkämpfern für die hohe Sache und der zuneh-

menden Volksthümlichkeit Wagner'scher Muse! — eine recht umfangreiche. Gleichwohl glaube und hoffe ich, mit meinem Werke in vieler Hinsicht etwas Neues zu bieten.

Einmal beschäftigt sich der Band mit sämmtlichen Tondramen des Meisters, ausgenommen „Rienzi", bildet mithin ein abgeschlossenes Ganze. Weiter machen ausführliche Mittheilungen den Leser mit der Vorgeschichte der Kunstwerke und also zugleich mit dem Leben und Wirken Wagner's bekannt. Sodann glaubte ich Handlung und musikalische Erklärung schon des leichteren Verständnisses halber nicht von einander trennen zu dürfen, wie es z. B. Wolzogen u. A. gethan haben. Endlich aber fügte ich dem erklärenden Texte die Motivbeispiele nicht in jener üblichen, aber darum keineswegs empfehlenswerthen, einstimmigen Dürftigkeit, sondern mit den nothwendigen Begleit-Harmonie'n bei, sodass ein auch nur einigermassen gewandter Klavierspieler den richtigen Eindruck des Motivs erhält und seinen Zusammenhang mit dem Ganzen nicht aus dem Auge verliert. — Damit will ich jedoch keineswegs einen Tadel gegen meine Vormänner aussprechen, deren Werke mir in vielen Punkten eine zuverlässige Handhabe boten und an den einschlägigen Stellen volle Berücksichtigung gefunden haben.

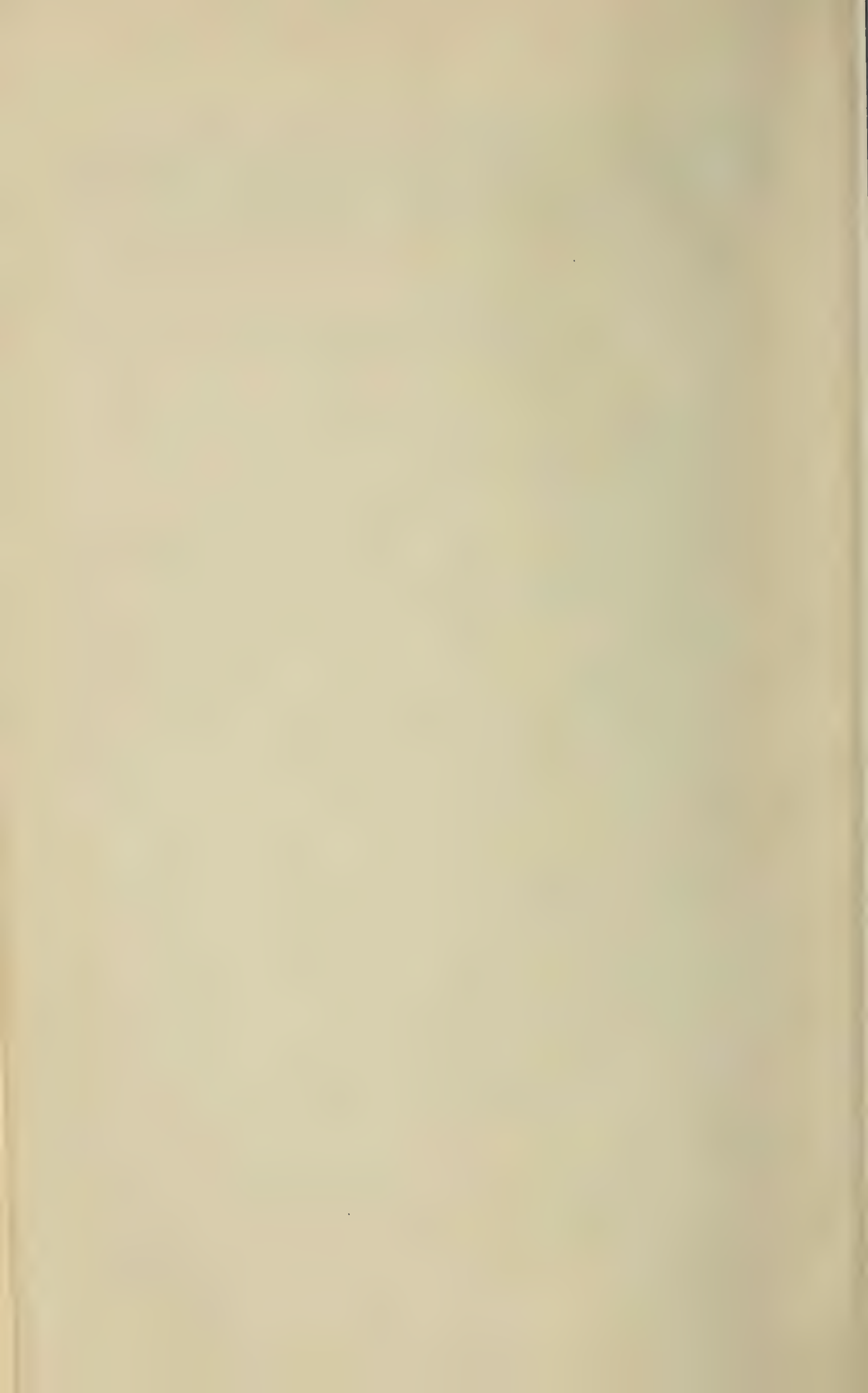
Möchte das Buch, in dem die schaffensfreudige Arbeit vieler Jahre und die volle Ueberzeugung von der gewaltigen Grösse des dichterischen Stoffes niedergelegt sind, seinen Zweck erfüllen: Neue, begeisterte Freunde um das Banner des Bayreuther Meisters zu schaaren und die Gesinnungen der Genossen zu festigen. Wagner war — trotz Heinrich Pudor's Versuch, ihm dies abzustreiten — der Deutscheste aller Tondichter. Daraus erwächst dem Deutschen die heilige Pflicht, das köstliche Vermächtniss zu würdigen, den Manen seines Schöpfers zu huldigen. Je verständnissinniger aber eine derartige Huldigung geschieht, um so mehr ehrt sie den Bedachten, wie die Spendenden.

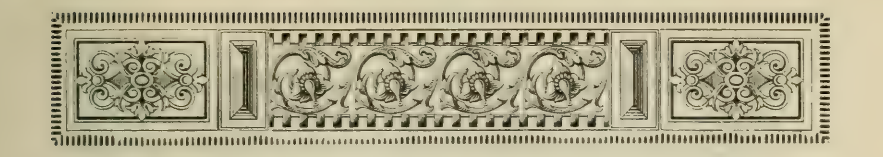
Im August 1892.

Der Verfasser.



Inhalts-Verzeichniss.





„Der fliegende Holländer."

„Seit Byron hat kein Poet ein so bleiches Phantom in düsterer Nacht aufgerichtet.
Franz Liszt: „Der fliegende Holländer."

1. Die Vorgeschichte der Oper.

Die Aufnahme des Gedankens an den „fliegenden Holländer" fällt in die Zeit der Uebersiedelung Wagners von Riga nach Paris, die Komposition selbst in das Jahr 1841. Wir stehen mitten in des Meisters Sturm- und Drang-Periode, die reich an Enttäuschungen und schweren Misserfahrungen war. Im Frühjahr 1839 hatte Wagner, der damals die Stelle eines Musikdirektors am Rigaer Stadttheater bekleidete, die beiden ersten Akte seiner Oper „Rienzi"*) beendet. Sein Vertrag mit Holtei, dem Leiter des Instituts, lief zu Ende. Holtei war nach dem Tode seiner Gattin des Theaterlebens müde und übergab das Direktorat am 1. April 1839 dem Tenoristen Hoffmann aus St. Petersburg. Dieser Wechsel sowohl, wie namentlich die Unruhe des jungen Genie's liessen in Wagner den Wunsch nach einer Veränderung rege werden. Paris war das leuchtende Ziel, das ihm längst vor Augen schwebte; hier hoffte er das zu er-

*) „Rienzi" habe ich geflissentlich nicht in diese Besprechungen aufgenommen, weil in der Oper von einer Selbständigkeit des Komponisten kaum die Rede sein kann. Hieraus erhellt, dass Jugenderzeugnisse, wie „die Fee'n", „das Liebesverbot", erst recht keinen Anspruch auf eingehende Würdigung erheben können. Sie haben für uns nur noch ein geschichtliches Interesse.

reichen, wonach er in Deutschland und Russland vergeblich gestrebt hatte. Der Plan gedieh zur Reife. Die Möglichkeit, mit dem gewagten Schritte seine ganze Existenz auf's Spiel zu setzen, war ebenso gross wie die Aussicht, Alles zu gewinnen. An die Möglichkeit, mit der Stellung in Riga seinen letzten festen Halt zu verlieren, dachte er nicht. Ohne die durchaus nothwendigen Baarmittel und ohne in Paris eine einzige Persönlichkeit zu wissen, welche ihm hülfreich hätte beistehen können, schiffte sich Wagner mit seiner Gattin von Pillau aus auf einem Dreimaster nach London ein.

Es war eine an Abenteuern und Gefahren reiche Fahrt. Von den heftigen Frühlingsstürmen wurde das Schiff hin und her geworfen, war drei Mal am Kentern und musste schliesslich vor dem Unwetter in einen norwegischen Hafen bugsirt werden, wo die Passagiere längere Zeit verweilten. Bei der Durchfahrt durch die Scheeren war es, als in Wagners erregter Fantasie die Gestalt des fliegenden Holländer wieder auftauchte. Das finstere Gewölk, der heulende Wind, das brandende Meer mit den die Wellenkämme fast berührenden Möven, deren eigenartiger Schrei, und im Hintergrunde die düsteren, himmelanragenden Felsen. In solchen Rahmen passte auch die Figur des gespenstischen Seemanns, sein schwarzes Schiff mit den blutrothen Segeln. „Die alte Meeressage", so schreibt Glasenapp,*) „die Wagner aus dem Munde der Matrosen bestätigt erhielt, gewann an seiner eigenen Lage, an den Stürmen, den Wasserwogen, dem nordischen Felsenstrande und dem Schiffsgetriebe Physiognomie und die eigenthümliche bestimmte Farbe, die ihr nur die selbsterlebten Seeabenteuer verleihen konnten."

Wie lebhaft der Eindruck war, den diese Reise von drei und einer halben Woche Dauer auf den Tondichter machte, geht daraus hervor, dass er bereits nach seiner Landung in London von dem Vorhaben sprach, den fliegenden Holländer auf die Bühne zu bringen und bei der Komposition jene Erlebnisse zu verwerthen. Doch bedurfte Wagner erst noch der inneren Klärung,

---

*) Carl Fr. Glasenapp: „Richard Wagners Leben und Wirken," Band I, Seite 81.

um die neugewonnenen Ideen schlackenfrei zum musikalischen Ausdruck zu bringen.

Nach achttägiger Erholung in der Themse-Hauptstadt, deren er auf die Beschwerden der Nordlandsfahrt bedurfte, schiffte er sich mit einem Dampfer nach Boulogne sur Mer ein. Hier weilte zu jener Zeit gerade Meyerbeer im Seebade, um sich nach seinen europäischen Triumphen zu neuem Siegeszuge zu kräftigen. Es war, als wenn ein gütiges Geschick den jungen unternehmungslustigen Komponisten bei seinem ersten Eintritt in Frankreich mit demjenigen Manne zusammenbrachte, der damals infolge seines Ruhmes zu den einflussreichsten Musikern des Erdkreises gehörte. Meyerbeer nahm von den kürzlich vollendeten zwei Akten des „Rienzi“ Kenntniss. Es kitzelte seine Eitelkeit, dass ein bedeutendes Talent ihn selbst zum Muster nahm, und er gab „dem dereinstigen Nachfolger seiner Muse“ für Paris Empfehlungen mit. Hätte der maëstro gewusst, was für einen Antipoden seiner Richtung er unterstützte! Freilich legte er dem jungen Manne auch die verfängliche Frage vor: „Wieviel Geld beziehen Sie jährlich? Haben Sie für wenigstens zehn Jahre ein passables Jahresgehalt?“ — Wagner wusste, dass er binnen wenigen Wochen ohne einen Sous dastehen würde; allein er wagte den Schritt und ging nach Paris.

Ueber die drei folgenden Jahre, die der junge Tondichter in der Seinestadt zubrachte, gehe ich schnell hinweg. Sie bedeuten eine Leidenszeit, reich an allerlei herben Entbehrungen und schweren Prüfungen; allein unter den künstlerischen Eindrücken, welche er von der Weltstadt empfing, und einer schier unglaublichen Willensstärke entwickelte sich der Genius zur vollen Reife. Das Leid und Weh bewirkten den Läuterungsprozess in der Seele des unablässig Schaffenden. Mitten in der höchsten Noth gewinnt das bisher unbestimmte Kunstideal eine feste Gestalt, das Ziel wird ein klares. Das Scheitern der verschiedensten Vorhaben — hierzu gehört auch die vergebliche Mühe, die 1834 in Böhmen entworfene und später in Magdeburg aufgeführte Oper: „Das Liebesverbot“ oder: „Die Novize von Palermo“ bei der Direktion der grossen Oper anzubringen —, der Zusammenbruch des Renaissance-Theaters und der Umstand,

dass Wagner durch Schreiber- und Berichterstatter-Thätigkeit kümmerlich sein Dasein fristete, wirkten im höchsten Masse niederdrückend auf ihn.

Da das Glück seinem „Rienzi“ so wenig hold war, spekulirte er darauf, ein neues dramatisches Sujet für die Komposition zu erhalten, dessen kleinerer Umfang ihm die Anwartschaft auf baldige Annahme sicherte. Leon Pillet, der Direktor der grossen Oper, machte denn auch Wagner auf Meyerbeers Vermittelung hin Hoffnung auf die Annahme einer zwei- bis dreiaktigen Oper. — Da tauchte der alte Plan, den Sagenstoff über den fliegenden Holländer musikalisch zu verwerthen, wieder auf. Nach flüchtiger Verständigung mit Heine, dessen Behandlung des gleichen Stoffes er zum Vorbilde nahm, war bald der Entwurf des Textbuches vollendet und Pillet übergeben, der ihn in's Französische übersetzen lassen wollte. So schien Alles in bestem Gange, als Meyerbeer Paris verliess, und nunmehr die Direktion der grossen Oper erklärte, sie würde Wagners Textbuch einem anderen Komponisten, der ältere Vorrechte besässe, übergeben. Wagner war ausser sich und tauschte, um sich von den aufreibenden Anstrengungen zu erholen, Paris mit Meudon aus, dort durch Schriftstellerei sich den nothwendigen Unterhalt verschaffend. Von hier trat er auch mit seinem Vaterlande wieder in Fühlung. Er erfuhr, dass „Rienzi“ für das am 12. April 1841 neu eröffnete Dresdener Hoftheater angenommen worden sei. Zugleich ereilte ihn die Botschaft, Paul Fouché habe das Textbuch zum „Holländer“ umgearbeitet und es dem älteren Candidaten an der grossen Oper, Dietsch, zur Komposition überwiesen. Sofort eilte er nach Paris, um mit Pillet zu verhandeln, musste aber schliesslich seinen Entwurf gegen eine bestimmte Entschädigungssumme den Prätendenten überlassen. Einige Jahre später, als Wagner seinen „Il Vascello fantasma“ längst beendet hatte, ging die Kompagnie-Arbeit von Fouché und Dietsch an der Pariser Grossen Oper unter dem Titel: „Le vaisseau fantôme“ in Szene. Das Werk war sowohl wegen seines balladenmässigen Zuschnittes, wie auch „durch Einflechtung von Nebenpersonen und Episoden seines wunderbaren sagenhaften Duftes völlig beraubt worden“

und machte auf die Pariser gar keinen Eindruck. Nach wenigen Aufführungen fiel die Oper der Vergessenheit anheim.

Wagner benutzte seinen kurzen Pariser Aufenthalt, um am 7. Juni 1841 der Première des Weber'schen „Freischütz“ an der Oper beizuwohnen und verlieh seinem Entzücken über das unsterbliche Meisterwerk deutscher Romantik öffentlich Ausdruck.*) Dann kehrte er in die Ruhe seiner ländlichen Zufluchtstätte Meudon zurück, um dort den „fliegenden Holländer“ in deutschen Versen für die deutsche Bühne zu komponiren.

Dass dieser „Holländer“ ganz anders ausfallen musste, als derjenige, welcher von Fouché, Dietsch & Co. für die Bühne der französischen Reichshauptstadt geschrieben war, lag klar auf der Hand. Denn Wagner schilderte in dem heimathlosen Seemann, der den Ozean durchmass und schmerzerfüllt sich nach einem Fleckchen Erde sehnt, das er sein eigen nennen konnte, — sich selbst. Paris, wo er lebte, war für ihn ein fremdes Land; sein Sehnen richtete sich nach der deutschen Heimath. Und diese wollüstig-schmerzliche Stimmung, welche den Holländer treibt, war es auch, die das Werk selbst gebar. Das, was seine unbefriedigte Sehnsucht an Bitterkeit und Kaustik in ihm ansammelte, hatte er als Schriftsteller in seinen kritischen Arbeiten bereits der Oeffentlichkeit übergeben. Nunmehr stand das ihn beherrschende Gefühl frei von jeder unedlen Bei-

*) Wagner schrieb damals für das Pariser Publikum eine Einführung in die Oper und einen Bericht für die „Dresdener Abendzeitung“. Es heisst in letzterem u. A.: „O, mein herrliches deutsches Vaterland, wie muss ich dich lieben, wie muss ich für dich schwärmen, wäre es nur, weil auf deinem Boden der „Freischütz“ entstand! Wie muss ich das Volk lieben, das den „Freischütz“ liebt, das noch heute an die Wunder der naivsten Sage glaubt, das noch heute im Mannesalter die süssen, geheimnissvollen Schauer empfindet, die in seiner Jugend ihm das Herz durchbebten! Ach, du liebenswürdige, deutsche Träumerei! Du Schwärmerei vom Walde, vom Abend, von den Sternen, vom Monde, von der Dorfthurmglocke, wenn sie sieben Uhr schlägt! Wie ist der glücklich, der euch versteht, der mit euch glauben, fühlen und schwärmen kann! Wie ist mir wohl, dass ich ein Deutscher bin!“ — Aus diesen Worten tönen die Seufzer einer heimathbedürftigen Seele. Aber sie weisen auch auf die Begeisterung hin, mit welcher Wagner bei Weber den seinem „fliegenden Holländer“ so nahe verwandten Stoff begrüsste.

mischung da und er konnte ihm in wirklich künstlerischer Form Rechnung tragen.

Der Text hatte bereits eine andere Fassung, als derjenige zu „Rienzi“. Für ihn handelte es sich bei der Verabfassung eines Libretto nicht mehr um Introduktion, Arien, Chöre, Duette, Terzette, Finales, nicht mehr um einen Operntext im hergebrachten Sinne. Schrieb er doch ausschliesslich für sein deutsches Vaterland, das den Werth nicht auf äusseren Flitter, sondern auf den inneren Kern zu legen gewöhnt war. Zuerst entstand in Vers und Melodie die Senta-Ballade des zweiten Akts. Sie bildete gleichsam das in knappem Rahmen eingezwängte Bild des ganzen Dramas, dessen Schluss von der bangen Frage in die Wirklichkeit umzusetzen war. Und der balladenhafte Charakter des Senta-Sanges giebt auch der Oper selbst einen balladenmässigen Zuschnitt.

Dreiviertel Jahre waren verstrichen, seit Wagner das musikalische Schaffen gänzlich eingestellt hatte; er besass noch nicht einmal ein Klavier, auf welchem er komponiren konnte.*) Zu-

*) Wagner schildert die Hergänge bei der Niederschrift des „Holländer“ in seiner „Autobiographischen Skizze“ (Gesammelte Schriften und Dichtungen Band I, Seite 23) mit folgenden Worten: „Ich hatte nun nichts Eiligeres zu thun, als mein Sujet selbst in deutschen Versen auszuführen. Um sie zu komponiren, hatte ich ein Klavier nöthig, denn nach dreivierteljähriger Unterbrechung alles musikalischen Produzirens musste ich mich erst wieder in eine musikalische Atmosphäre zu versetzen suchen: ich miethete ein Piano. Nachdem es angekommen, lief ich in wahrer Seelenangst umher; ich fürchtete, nun entdecken zu müssen, dass ich garnicht mehr Musiker sei. Mit dem Matrosenchor und dem Spinnerlied begann ich zuerst; alles ging mir im Fluge von Statten, und laut aufjauchzte ich vor Freude bei innig gefühlter Wahrnehmung, dass ich noch Musiker sei. In sieben Wochen war die ganze Oper komponirt. Am Ende dieser Zeit überhäuften mich aber wieder die niedrigsten äusseren Sorgen: zwei volle Monate dauerte es, ehe ich dazu kommen konnte, die Ouverture zu der vollendeten Oper zu schreiben, trotzdem ich sie fast fertig im Kopfe herumtrug. Natürlich lag mir nun nichts so sehr am Herzen, als die Oper schnell in Deutschland zur Aufführung zu bringen: von München und Leipzig erhielt ich abschlägige Antwort. Die Oper eigne sich nicht für Deutschland, hiess es. Ich Thor hatte geglaubt, sie eigne sich nur für Deutschland, weil sie Saiten berühre, die nur bei dem Deutschen zu erklingen im Stande sind. — Endlich

nächst also musste dieses gemiethet werden; denn die fertiggestellte Textdichtung, welche bereits musikalisch durchempfunden war, drängte ihn zum Entwurf in Tönen. Auch hierbei bildete die Ballade Senta's den Mittelpunkt des ganzen Werkes, „das," wie Glasenapp meint, „nur die in ihr enthaltenen, verschiedenen thematischen Keime nach allen in ihnen selbst gegebenen Richtungen zu entwickeln hatte, damit sie sich als ein vollständiges Gewebe über das ganze Drama ausbreiten konnten." Wie gross der Trieb zum Schaffen in Wagner war, geht daraus hervor, dass die ganze Oper in sieben Wochen komponirt ward. Diese Geschwindigkeit, welche man eigentlich nur von Franzosen und Italienern gewohnt ist, wird begreiflicher, wenn man bedenkt, dass Wagner sich bereits bei der Niederschrift des Textes über die musikalische Verarbeitung vollständig im Klaren war.

Im Herbste 1841 kehrte der Tondichter von Meudon nach Paris zurück und begann mit der schweren Arbeit, seine Oper an einer grossen Bühne unterzubringen. Ringelhardt, unter dessen Szepter damals das Leipziger Stadttheater stand, wies das Anerbieten vielleicht aus übergrosser Engherzigkeit zurück; Herr von Küstner in München gab sich die bedauerliche Blösse, das Werk als für Deutschland nicht geeignet abzulehnen. Da fiel Wagner Meyerbeer ein, der ihm von jeher ein Gönner gewesen war und augenblicklich in Berlin weilte, wo er massgebenden Einfluss ausübte. Und dieser Künstler vermittelte ihm denn auch umgehend eine Annahme für das Opernhaus.

schickte ich meine neue Arbeit an Meyerbeer nach Berlin, mit der Bitte, ihr die Annahme an dem dortigen Hoftheater zu verschaffen. Mit ziemlicher Schnelle wurde diese bewirkt. Da bereits mein „Rienzi" für das Dresdener Hoftheater angenommen war, so sah ich nun der Aufführung zweier meiner Werke auf den ersten deutschen Bühnen entgegen, und unwillkürlich drängte sich mir die Ansicht auf, dass sonderbarer Weise Paris mir vom grössten Nutzen für Deutschland gewesen sei. Für Paris selbst war ich jetzt auf einige Jahre aussichtslos: ich verliess es daher im Frühjahre 1842. Zum ersten Male sah ich den Rhein, — mit hellen Thränen im Auge schwur ich armer Künstler meinem deutschen Vaterlande ewig Treue." —

Die Zeit vom Herbst 1841 bis zum Frühjahr 1842 füllte Wagner mit allerlei Thätigkeit aus, die sonst seinen individuellen Anlagen und seinem feurigen Geiste widerstrebte, aber aus reiner Noth übernommen werden musste. Er griff zu musikhändlerischer Lohnarbeit und schrieb für Maurice Schlesinger Klavier-Auszüge zu Halévy'schen Opern. Weiter erneuerte er um jene Zeit die Bekanntschaft mit Robert Schumann (Franz Liszt hatte er kurz vorher in der Seinestadt kennen gelernt), für dessen „Neue Zeitschrift für Musik“ er unter dem Pseudonym H. Valentino literarische Beiträge lieferte. Endlich aber fällt in dieses letzte Pariser Winterhalbjahr — und das ist von wesentlichster Bedeutung für uns — die erste Anregung zu „Tannhäuser“ (vielleicht auch „Lohengrin“), auf welchen ich im nächsten Aufsatze zurückkommen werde.

Für Paris war Wagner auf Jahre hinaus aussichtslos. Die Sehnsucht nach dem heimischen Deutschland wurde immer stärker in ihm, und der Plan einer Uebersiedelung festigte sich, als ihm seine Freunde, der Chordirektor Fischer und der berühmte Tichatschek aus Dresden mittheilten, dass der aussergewöhnliche Umfang seiner für das Hoftheater angenommenen Oper „Rienzi“ dem Intendanten zu allerlei Bedenken Veranlassung gegeben habe. Hier konnte er nur selbst eingreifen. So verliess er denn im Alter von neunundzwanzig Jahren am 7. April 1842 Paris, in welchem er beinahe drei Jahre gekämpft, gelitten und geschaffen hatte. Rhein und Wartburg, die er auf seiner direkten Reise nach Dresden passiren musste, machten auf den so lange vom Sturme des Schicksals Umhergetriebenen einen tiefen Eindruck.

Wagner kam gerade nach Dresden, als man dort von Meyerbeers „Hugenotten“ wie berauscht war. Der Künstler wurde in der sächsischen Hauptstadt, die er seit einem flüchtigen Besuch im Jahre 1837 nicht wiedergesehen hatte, sehr freundlich aufgenommen. Zwar traf er seine Freundin, die Schröder-Devrient, nicht mehr anwesend (dieselbe hatte eine Gastspielreise als Valentine in den „Hugenotten“ nach Berlin angetreten), einen desto wärmeren Empfang aber bereiteten ihm dafür Fischer und Tichatschek, sodass der Meister noch 1859 den ersteren

mit den Worten feierte: „Diese Wohlthat vergesse ich nie; sie war die erste, allererste Ermuthigung, die den gänzlich unbekannten, von Noth hart bedrängten jungen Künstler auf seinem Lebenspfade berührte!“ —

Ueber die nächste Zeit kann ich schneller hinweggehen. Sie betrifft „Rienzi“, der am 20. Oktober 1842 nach langen Proben in Szene ging und trotz einer Aufführungsdauer von sechs Stunden das Publikum mit höchstem Entzücken erfüllte. Diese Thatsache darf um so weniger befremden, als die Dresdener erst vor Kurzem in direkte Beziehungen zu Meyerbeer getreten waren, und Wagner im „Rienzi“ diesem Komponisten Schritt für Schritt folgt.

Nach kurzem Aufenthalte in Leipzig (November 1842). wo Wagner mit Mendelssohn, Schumann und Heinrich Laube in persönliche Beziehungen trat. kehrte er nach Dresden zurück und nahm die Proben zum „fliegenden Holländer“ in Angriff, von Fischer, Tichatschek und der inzwischen heimgekehrten Schröder-Devrient auf's Kräftigste unterstützt. Noch vor der Anstellung Wagners als Kapellmeister am Dresdener Hoftheater fand die Erstaufführung seiner zweiten Oper vor überfülltem Hause (am 2. Januar 1843) statt.

Die Besetzung der einzelnen Rollen war folgende:

Daland, ein norwegischer Seefahrer	Herr Dettmer.
Senta, seine Tochter	Frau Schröder-Devrient.
Erik, ein Jäger	Herr Reinhold.
Mary, Senta's Amme	Frau Wächter.
Der Steuermann Daland's	Herr Tichatschek.
Der Holländer	Herr Wächter.

Viele Musikschriftsteller sagen, dass das Ergebniss der „Holländer“-Première ein wenig befriedigendes gewesen sei. Diese irrige Ansicht hat ihren Grund in Wagners eigener Sonderbarkeit, der die Oper sehr unrichtig als ein Stiefkind seiner Muse behandelte. Das Werk machte vielmehr grosses Aufsehen. vielleicht noch grösseres als „Rienzi“. Allein es war eben eine deutsche Dichtung. sie verschmähte den Meyerbeer'schen Pomp, alle übertriebene und erkünstelte Prachtentfaltung und zeigte ein auf düsterem Hintergrunde entworfenes, ernstes Bild. Schon deshalb konnte der Beifall nicht ein so rauschender sein, wie

bei „Rienzi“, abgesehen von der Neuheit der Erscheinung, welche ja bekanntlich der Zustimmung von Seiten des Publikums immer einen kleinen Dämpfer aufsetzt und die spannungsvolle Zurückhaltung in den Vordergrund drängt.

Ueber die Aufführung selbst, ihren äusseren Erfolg und die Stellungnahme des Komponisten zu seinem Werke lässt sich Glasenapp an der Hand seiner Gewährsmänner folgendermassen aus:

„Schon die Ouverture fand Beifall und nachdem der erste Akt das Publikum in die rechte Spannung versetzt hatte, war der zweite, der Hauptakt der Schröder-Devrient, zumal durch ihr höchst originelles und tief ergreifendes Spiel von unbeschreiblichem, unwiderstehlich hinreissendem Eindruck. „Die Devrient leistet in dieser Partie vielleicht das Originellste, was sie je producirt,“ liess sich die „neue Zeitschrift für Musik“ vom 3. Januar aus Dresden berichten. „Die Wirkung war ausserordentlich, die Leute bald warm, bald kalt vor Schauern der Ergriffenheit.“ Nach dem Schlusse des zweiten Aktes war im ganzen Hause ein Sturm sondergleichen, Komponist und Sänger mussten erscheinen. Zu glücklicher Steigerung war dann der dritte Akt mit dem tollen Spuke des Geisterschiffes, gegen den die Musik der Wolfschlucht wie eine Schlummerarie (?) erschien, und der darauf folgenden reissend schnellen Entwickelung der Katastrophe der dramatisch lebendigste und erweckte einen ebenso stürmischen Jubel und Hervorruf Aller. Schnell aufeinander folgten die nächsten beiden Wiederholungen im Laufe derselben Woche und noch sicherer und tiefer begründet schien der Erfolg, der sich in ebenso lebhaftem Beifall äusserte, da das Publikum nur mit manchem, bei dem ersten Totaleindruck übersehenen Einzelnen noch vertrauter sein musste. Und demnach müssen wir in dem Umstande, dass bei allen Berichten über diese äusserlich mit so rauschendem Applaus begrüssten Aufführungen die Einzelleistung der Schröder-Devrient eine weitaus bevorzugte Berücksichtigung geniesst, eine Erklärung dafür finden, dass Wagner sie später als in der Hauptsache missglückt bezeichnete. Nie hat er einzelnen noch so grossen darstellenden Künstlern seine Werke in dem Sinne „auf den Leib geschrieben,“ dass ein solches Hervortreten einer einzelnen Leistung in dem Kunstwerke selbst begründet sein konnte. Am Wenigsten hätte er die Schröder-Devrient dadurch zu ehren geglaubt, der er gerade als den Hauptzug ihrer Grösse als dramatische Künstlerin nachrühmt, dass sie nur im Ganzen und durch das Ganze zu wirken pflege. Hauptsächlich fehlte es zu einer gediegenen Gesammtleistung an einem völlig geeigneten Sänger für den Helden der Oper, noch stand dem Komponisten für diese Rolle kein Beetz zu Gebote, der sich an seinen eigenen Opern den Styl für ihren Vortrag herangebildet. Somit erwies sich das Verständniss, welches der „fliegende Holländer“ so schnell errungen zu haben schien, als ein noch wenig zuverlässiges, und das Publikum merkte bald, dass es sich geirrt und das neue Werk seine Erwartungen doch eigentlich getäuscht habe. Diese waren zu sehr auf dem „Rienzi“ Aehnliches gerichtet gewesen und fanden nun etwas ihm geradezu Entgegengesetztes. Zu gewaltig war der Abstand beider Werke von einander. So war das deutsche Publikum auch an Goethe einst irre geworden, als er nach dem übersprudelnden, leidenschaftlichen „Goetz“ die massvolle „Iphigenie“ über die Alpen

sandte. Die enttäuschte Erwartung machte verdriesslich, noch ehe man zur Prüfung des Neuen kam; kalt und theilnahmslos empfingen die Zeitgenossen das Werk und auf der Bühne hatte es anfangs wenig Glück. So ein brausender, wilder Goetz war soeben auch Rich. Wagner's Erstlingswerk gewesen, nach allen Seiten hin in üppiger Fülle über den knappen Rahmen des Bühnenstückes schiessend, voll hochtönigen Klanges, bunt wechselnden Lebens und glänzender Farbengebung. Den „Holländer“ mit der „Iphigenie“ zu vergleichen, böten sich bei seiner einfachen Anlage (?), selbst dem ähnlichen Stoffe der Erlösung des Fluchbeladenen, ruhelos Irrenden durch die Sühne „reiner Menschlichkeit,“ des „ewig Weiblichen“, mancher verwandte Punkt, in ihren Schicksalen wenigstens stimmten sie überein. Bald klagte man über Kargheit an behaltbaren und befriedigenden Melodieen (!), sowie Ueberinstrumentirung, welche man jetzt auch dem „Rienzi“ noch entschiedener zum Vorwurf zu machen begann. Zwar den aufmerksamen Hörer fesselnd und zu wiederholtem Genusse einladend, sei die Musik doch zu anhaltend düster, mehr gelehrt als ansprechend und was dergleichen Auseinandersetzungen mehr waren, wie sie noch bei keinem grossen und bahnbrechendem Tonwerke ausgeblieben sind. Der Künstler selbst war verstimmt genug, um zu schweigen und sein missverstandenes Werk unvertheidigt zu lassen, seine Freunde waren betreten über diesen Erfolg und es lag ihnen fast daran, den Eindruck des Holländers sich selbst und dem Publikum zu verwischen. Er liess sie darin gewähren: zu sehr hatte der Umschwung seiner Verhältnisse, ihm selbst noch so neu, ihn in die Stimmung versetzt, in der er das zunächst Erfolgreiche vorzog und sich mit den Hoffnungen schmeichelte, die sich ihm in dieser Richtung so unerwartet geboten hatten.“ —

Der Pessimismus in der Anschauung hielt bei Wagner nicht lange an. Im Mai 1843 wurde nämlich „der fliegende Holländer“ in Kassel und Riga fast zu gleicher Zeit aufgeführt. In Kassel hatte sich der neunundsechzigjährige Louis Spohr, welcher der Dresdener Erstaufführung beiwohnte, für das Werk erwärmt. Er, der sich sonst der Musikwelt gegenüber schroff und kalt verhielt, drückte Wagner in einem Briefe seine volle Geneigtheit aus und schrieb über die Oper selbst u. A.: „Insoweit glaubte ich schon mit meinem Urtheile im Klaren zu sein, dass ich Wagner unter den jetzigen dramatischen Komponisten für den begabtesten halte; wenigstens ist sein Streben in diesem Werke dem Edlen zugewendet, und das besticht in jetziger Zeit, wo Alles darauf ausgeht, Aufsehen zu erregen und dem gemeinsten Ohrenkitzel zu fröhnen.“ Mit dem letzten Hiebe zielte Spohr auf Meyerbeer. — Eine nicht minder grosse Verwunderung, wie in Kassel, erregte die Première des „Holländer“ in Riga. Wagner hatte hier in stiller Zurückgezogenheit gelebt, Niemand verfiel darauf, dass in dem bescheidenen Kapellmeister ein solches Talent schlummere. Die durch Donizetti

und Bellini verwöhnten Rigaer waren beim Anhören der neuen Musik ausser sich. Jede Nummer der Oper wurde mit lautem Beifall begrüsst und die „Neue Zeitschrift für Musik" schloss ihren begeisterten Bericht über die Erstaufführung mit den Worten: „Eine solche Aufnahme, unter den gegebenen Bedingungen hier auf keine Weise zu erwarten, lässt sich nur dadurch erklären, dass das grössere Publikum durch halbbewusste Intuition inne wurde, was dem Musiker klar war, dass ihm nämlich hier ein Talent entgegenträte, was ganz etwas Anderes zu geben gesonnen sei, als italienische Milch. . . . Und so sei uns denn der „fliegende Holländer" ein Hoffnungssignal, dass wir bald ganz von der wüsten Irrfahrt in den fremden Meeren ausländischer Musik erlöst sein und die selige deutsche Heimath finden werden."

Im Januar 1844 ging die Oper auch über die Bretter des Berliner Opernhauses, und wurde unter Berücksichtigung der dem Berliner innewohnenden Zurückhaltung mit aussergewöhnlicher Wärme begrüsst. Zwar hatten die Kritiker hier und da zu mäkeln und Feodor Wehl meinte, „Instrumentation und Gesang laufe immer eins dem anderen nach, und wenn sie sich träfen, träte eins dem andern auf den Fuss"; allein die musikalische Grossthat war geschehen. Wagner hatte seiner Nation gezeigt, dass der Deutsche nicht bei fremdländischen Komponisten in die Schule zu gehen brauche, dass es eine nationale Kunst gäbe. Er war der Prinz gewesen, welcher mit seinem Kusse das schlummernde Dornröschen aus langem Schlafe wieder zu neuem Leben erweckt hatte. Die Bedeutung solch' nationaler Grossthat erkannten die besonneneren Elemente der damaligen literarischen Welt auch an.

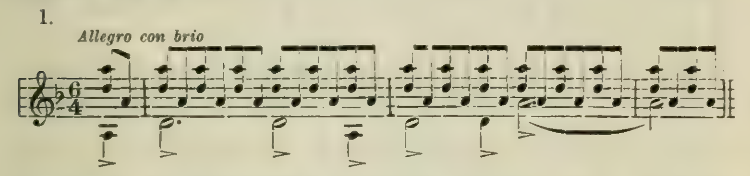
---

2. Die musikalische Seite der Oper.

[Ou]verture. Die Ouverture zum „fliegenden Holländer", welche, wie bereits erwähnt, zwei Monate nach Beendigung der Oper geschrieben wurde, trotzdem sie Wagner bereits seit langer Zeit
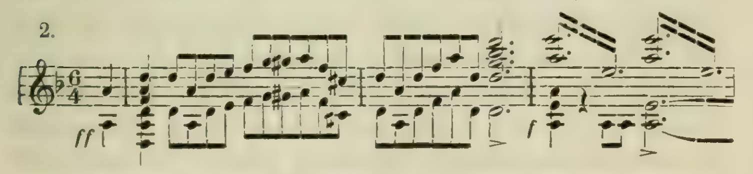
fix und fertig im Kopfe mit sich herumtrug, bildet ein von höchster, leidenschaftlicher Erregung durchglühtes Tongemälde und erzeugt im Hörer schon nach wenigen Takten diejenige Stimmung, welche die Empfänglichkeit für das nachfolgende Drama erheischt. Sie veranschaulicht den Aufruhr in der Natur, den tobenden Wind, die brandende See und gewährt zugleich einen Einblick in das zerrissene Innere des Helden. Von diesem Tongewirr wird selbst der besänftigende Eindruck verwischt, den die zwei eingeflochtenen Motive milden Charakters (Erlösungs-Motiv und Matrosenchor) auf das Gemüth des Publikums äussern sollen. Der Seemannsruf der Holländer-Matrosen eröffnet das Werk:

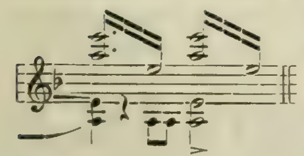
1.



Damit ist die Skizze des Tonbildes gegeben: Der fliegende Holländer auf tosendem Element! — Nach einer Wiederholung des Motivs bricht der Sturm mit elementarer Gewalt los. Die chromatischen Gänge in den Bässen stellen das stete Steigen und Sinken seiner Heftigkeit dar. Das Geisterschiff naht:

2.
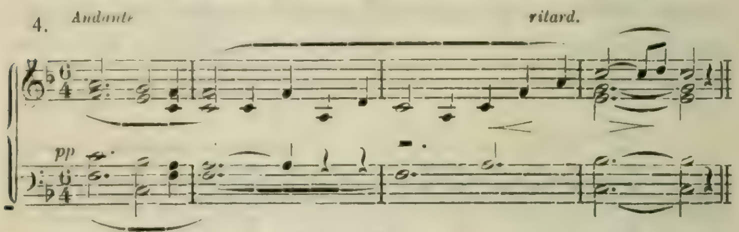




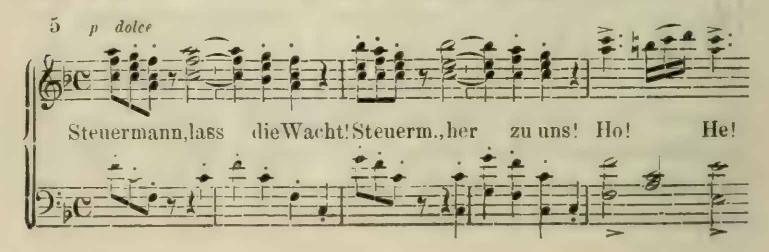
Bei diesen Takten, welche später in der grossen Arie des Holländer ihre eigentliche Verwendung finden, erscheint das Fahrzeug mit blutrothen Segeln und schwarzen Masten im Vordergrunde der Szenerie, um, vom Winde gejagt, blitzschnell wieder zu verschwinden. Der Aufruhr der Elemente legt sich und wie aus weiter Ferne tönt das Heulen des Orkans, der schaurige Bootsmannsruf:
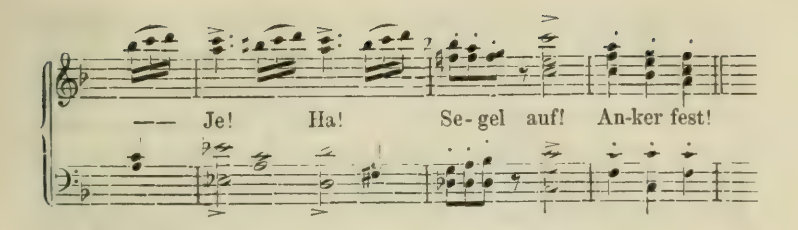


Dann tönt nach einer langen Generalpause zum ersten Male das Erlösungs-Motiv an unser Ohr, wie es in der Ballade Senta's mit dem untergelegten Texte: „Ach, wann wirst du, bleicher Seemann, sie (Erlösung) finden?“ verwerthet wird.



Die in pianissimo den Holzbläsern zuertheilte Partie wirkt nach der dämonischen Wildheit der vorangegangenen Takte unbeschreiblich besänftigend und klärend. Doch das ruhige, beinahe im religioso gehaltene Intermezzo währt nicht lange. Beim „animando un poco“ lenkt es bereits wieder nach der verwandten Molltonart über, um zwei Takte vor dem Tempo I mit einem stark anwachsenden Paukenwirbel von Neuem in das wilde Holländermotiv (2) zu verfallen, das jähe Emporlohen der Wildheit in Natur und Menschenbrust kennzeichnend. Und nun folgt eine wunderbar bizarre Steigerung bis zur Wiederholung des Bootsmannsrufes (1) im fortissimo. Auf diesem Höhepunkte hält sich die musikalische Schilderung längere Zeit, dann sinkt die Erregung allmählich bis zu einer Art Triumph-Motiv, welches zum Matrosenchor aus dem dritten Aufzuge überleitet:
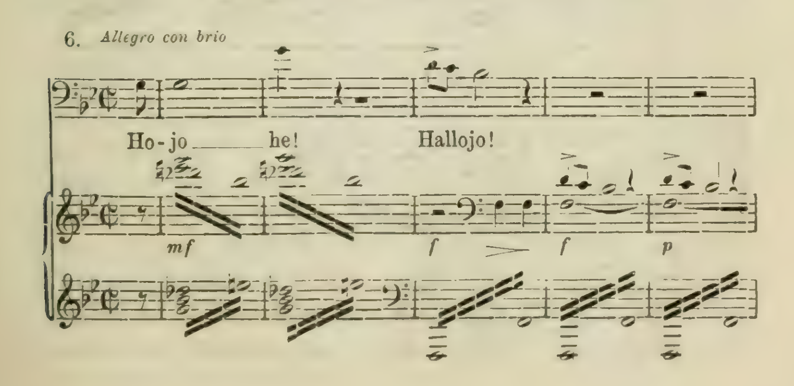




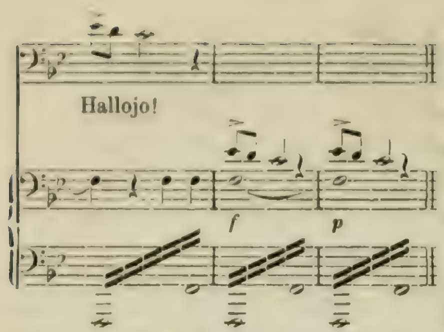
Das heitere Thema ist an dieser Stelle als Scheidewand zwischen ersten und zweiten Theil der Ouverture eingeschoben. Es bietet eine kleine Erholung für den Hörer, an dessen Nerven die nachfolgende Durchführung hinsichtlich ihrer packenden und kraftvollen Tonmalerei noch stärkere Anforderungen stellt, als die erste Hälfte. Gilt es doch hier unter Beibehaltung der bereits erwähnten Motive eine Steigerung bis zur Katastrophe selbst zu erzielen. Ein im ff. gehaltener, schriller Akkord bezeichnet den Eintritt derselben, dem eine lange General-Pause folgt. Dann setzt im Vivace das Erlösungsmotiv ein, welches eng an den Schluss der Ballade anknüpft und aus dieser auch den verzückten Ausbruch Senta's in die Worte: „Ich sei's, die dich durch ihre Treu' erlöse" — übernimmt. Mit dem Matrosenruf der Holländer in Dur schliesst das Vorspiel.

I. Aufzug, 1. Szene.

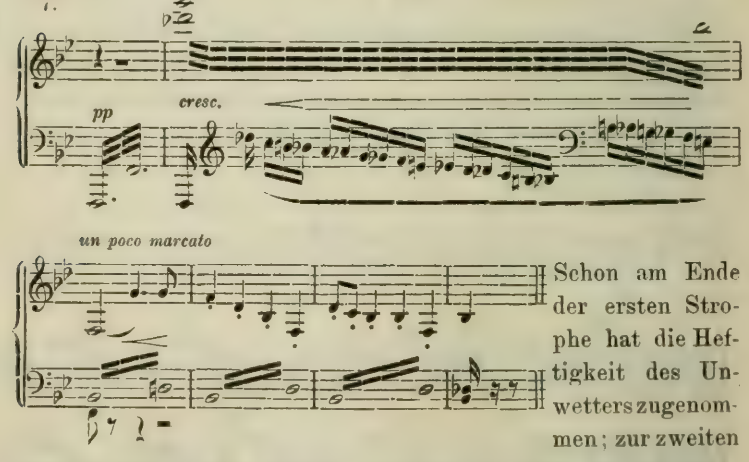
Die Einleitung zur ersten Szene bringt eine Schilderung der stürmischen See. In das Branden der Wogen mischen sich die Klänge des Bootsmannsrufes von Dalands Schiff, der von zwiefachem Echo zurückgeworfen wird:

6. *Allegro con brio*





Die Stelle ist ausserordentlich wirkungsvoll vor Allem durch den Gegensatz zwischen der aufgeregten Natur und den frischen Tönen, welche aus den Kehlen der Seeleute über die Brandung herüberklingen. — Daland beauftragt den Steuermann mit der Wache. Während die Mannschaft unter Deck verschwindet und der Steuermann sich am Ruder zurechtsetzt, beginnt der Sturm in kurzen Unterbrechungen von Neuem, das baldige Nahen des Holländer vorbereitend. Die Stelle bietet dem Tondichter wiederum willkommene Gelegenheit, den Gegensatz zwischen der Schläfrigkeit des Schiffers und dem Winde, der durch die Taue pfeift, in ergreifender Weise darzustellen. Am Ende der Phrase leitet er bereits in das Steuermannslied („Mit Gewitter und Sturm aus fernem Meer") über, indem er im un poco marcato den Kehrreim des reizenden, so populär gewordenen Sanges andeutet:
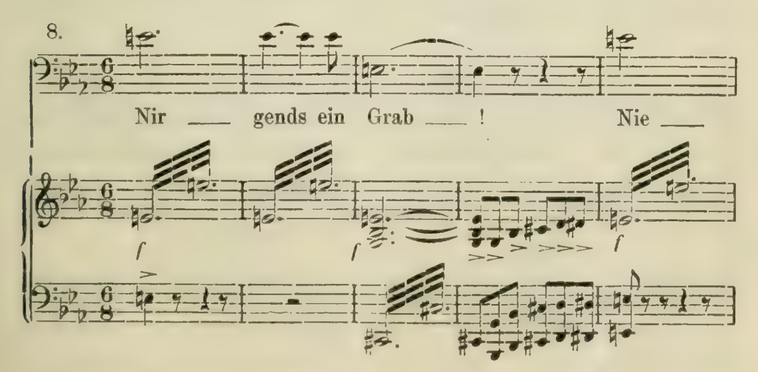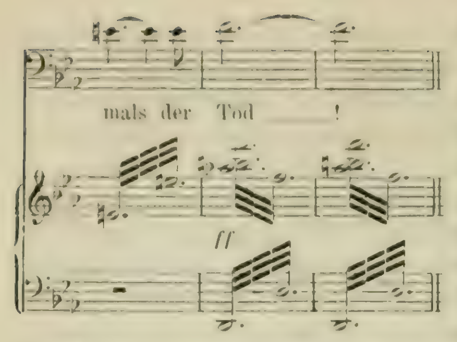


Schon am Ende der ersten Strophe hat die Heftigkeit des Unwetters zugenommen; zur zweiten Strophe bedient sich Wagner bereits nicht mehr der ursprünglichen Begleitung. Ueberall mischt sich in dieselbe das Brausen

des herannahenden Orkans. Immer schläfriger klingt der Gesang von den Lippen des Steuermannes, der mitten im Kehrreim seines Liedleins einschläft. Dann bricht der Sturm mit entfesselter Gewalt los, das Holländerschiff taucht am Horizonte auf. Furchtbar heult es in den Bässen, das gespenstische Seemannsmotiv (1) wird von den Posaunen in ff. geschmettert. Ein chromatischer Oktavenlauf nach Unten bezeichnet den Anlauf des Geisterschiffs in der Bucht, drei furchtbare Paukenschläge das Niederrasseln des Ankers. Der Steuermann zuckt ob des Höllenlärmes ein wenig aus dem Schlummer auf und halb im Traume wiederholt er: „Mein Mädel, wenn nicht Südwind wär'" —; dann schläft er von Neuem ein. Schwermüthige Tonfolgen treten an Stelle der chromatischen Gänge, der Holländer schreitet gesenkten Hauptes vom Bord an's Land.

2. Szene.
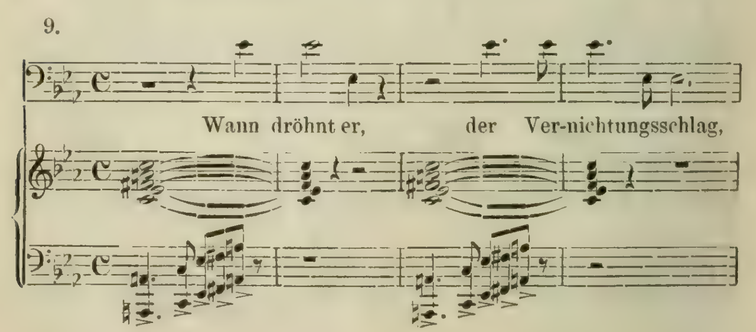
Die nunmehr folgende grosse Arie des umherirrenden Seefahrers zeigt, dass Wagner bereits damals ein geborener Dramatiker war. Die Tonmalerei in ihr ist von meisterlicher Vollendung und tief ergreifender Wirkung. In der Einleitung, einem Sustenuto, spiegelt sich die dumpfe Reflexion, die Zerknirschung wieder, welche zeitweilig durch das jähe Aufbäumen des finsteren Trotzes und der Verbitterung unterbrochen wird. Der Zurückhaltung des inneren Schmerzes folgt im Allegro molto agitato der A u s b r u c h der V e r z w e i f e l u n g, die in ihrer Steigerung etwas Dämonisches in sich birgt und beim Berichte der Leidensgeschichte in den Worten gipfelt:

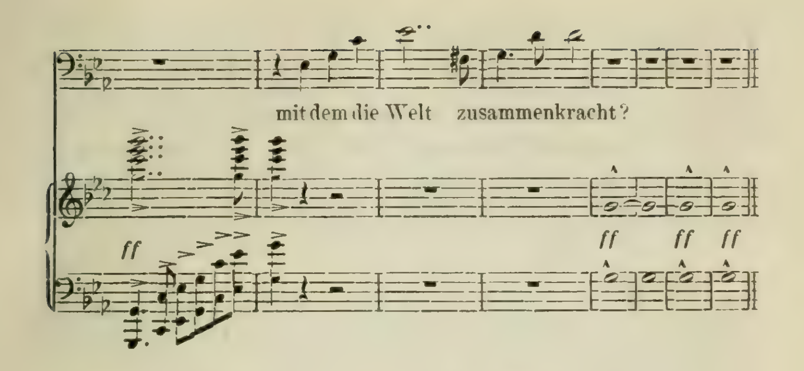




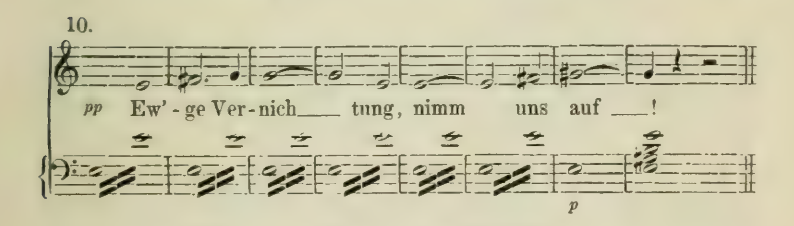
Ich möchte an dieser Stelle eine charakteristische Eigenthümlichkeit erwähnen, welche mir beim Studium des „Holländer" aufgefallen ist und von jedem sorgfältigen Hörer ebenfalls bemerkt werden muss. Sobald Wagner das Dämonische seines Helden, den Ausbruch seiner höchsten Verzweiflung* schildern will, bedient er sich des E oder Es im Tremolo, weilt auch in der Singstimme mehrere Augenblicke auf demselben und steigert dann den eigenartigen Effekt, indem er dem E oder Es noch ein F folgen lässt (vergl. namentlich auch am Schlusse der Oper die Enthüllungen des Holländer[27]). Der in die Arie eingeschobene ruhigere Mittelsatz (Maëstoso), in welchem sich der Holländer mit inbrünstigem, heissem Flehen an den gepriesenen Engel Gottes wendet, damit dieser das Ende seiner Noth herbeiführe, vermag nicht das Qualvolle und Aufregende der ganzen Situation zu dämpfen. Nur ein kurzer Augenblick ist es, in welchem sich die Seele des mit dem Fluche Beladenen Gott zuwendet. Jäh flammt der mit Trotz gemischte Zorn wieder empor bei den Worten: „Vergeb'ne Hoffnung! Furchtbar eitler Wahn!" — Vom „un poco più moto" gelangt durch das „feroce" die Verzweiflung im „molto appassionato" wieder zum hellen Ausbruch:

9.





Um die Wirkung zu erhöh'n, lässt Wagner der trotzigen Frage drei Posaunenstösse folgen; es sind die Posaunen des jüngsten Gerichts. — Das Ende der grossen Arie lenkt nach all' den Schauern der ewigen Verdammniss bei den Worten des Holländer: „Ew'ge Vernichtung, nimm mich auf!" — plötzlich in Dur über. gleichsam die Verheissung einer baldigen Erlösung andeutend. Aus dem Schiffe des Holländer ertönt als Echo vom Munde der schwarzen Gesellen die düstere Wiederholung im Chor:
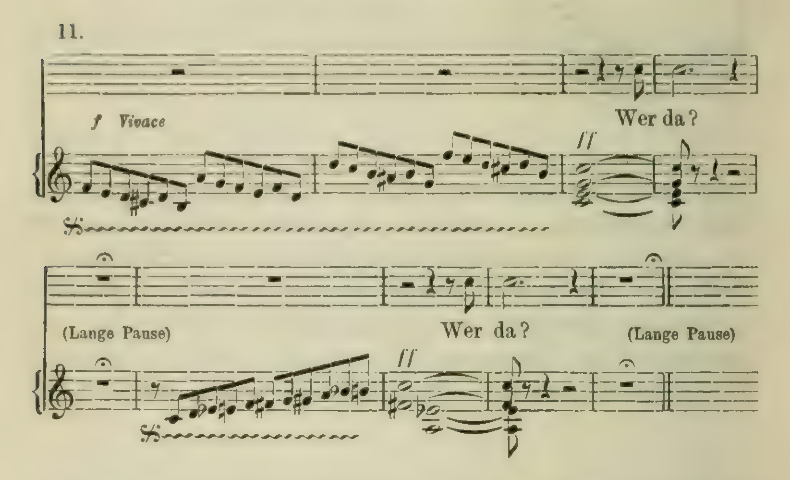


(Ich weise hier von Neuem auf den schon besprochenen gebräuchlichen Ausdruck der Steigerung im Tremolo hin.) Der Holländer lehnt in dumpfem Brüten an einem Felsen, indessen sich wie aus weiter Ferne zum Paukenwirbel der Bootsmannsruf (1) schwermüthig wiederholt.

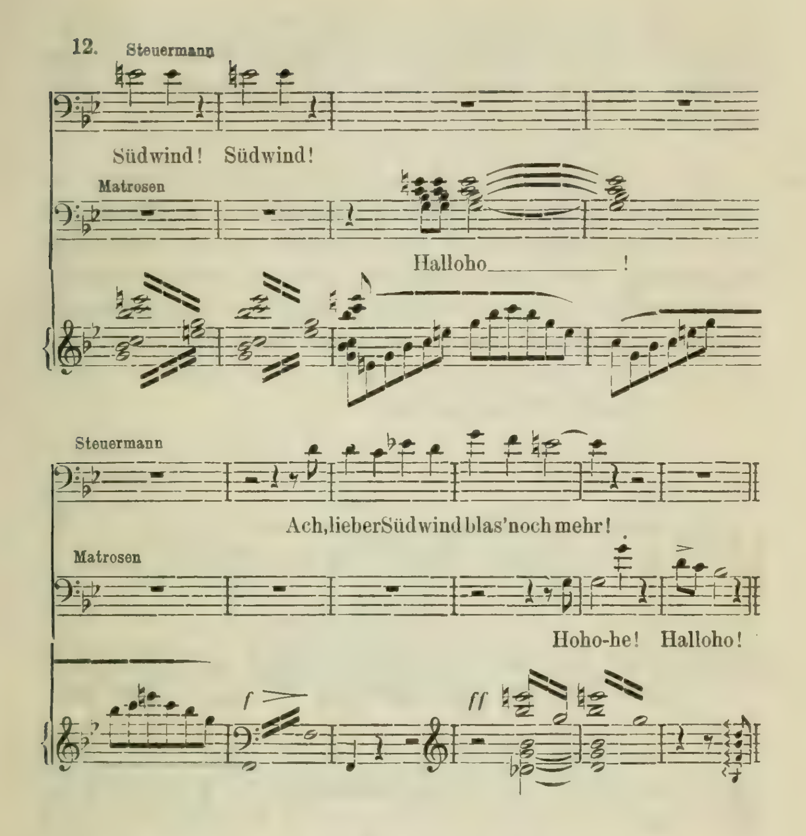
3. Szene.

Ueber die dritte Szene kann ich schneller hinweggehen. Sie zeigt in vielen Partie'n die Anlehnung Wagners an die Meyerbeer'sche Schreibweise, allein bereits geläutert und in urdeutschen Formen. Ich denke hier vornehmlich an das Allegro.

giusto: „Wie? Hör' ich recht? Meine Tochter sein Weib?“ Das Düstere der Situation ist hier fast gänzlich verschwunden, nur an denjenigen Stellen, an denen der Holländer Andeutungen über sein Geschick durchblicken lässt, findet die bizarre Tonmalerei noch vorübergehend Anwendung. Von überraschender Klangwirkung sind die wenigen Takte, in welchen der Steuermann das Holländerschiff durch's Sprachrohr anruft:



Die Generalpausen bezeichnen die tiefe Stille, welche auf das: „Wer da?“ antwortet; nur an den Felswänden vernimmt der Hörer im Echo verhallend eine doppelte Wiederholung der Frage, ähnlich wie beim: „Hallojo!“ des Matrosensanges (6). — Daland und der Holländer haben sich miteinander befreundet, ersterer hat den letzteren in sein Haus als Gast geladen und dem Hocherfreuten die Hand seiner Tochter Senta angeboten. Den Aktschluss verwendet der Komponist zu einem frohen Chorgesang, dem das Steuermannslied zu Grunde liegt. Der Sturm ist gänzlich geschwunden, der langersehnte Südwind eingetreten. Vom Schiffe tönt es herab:
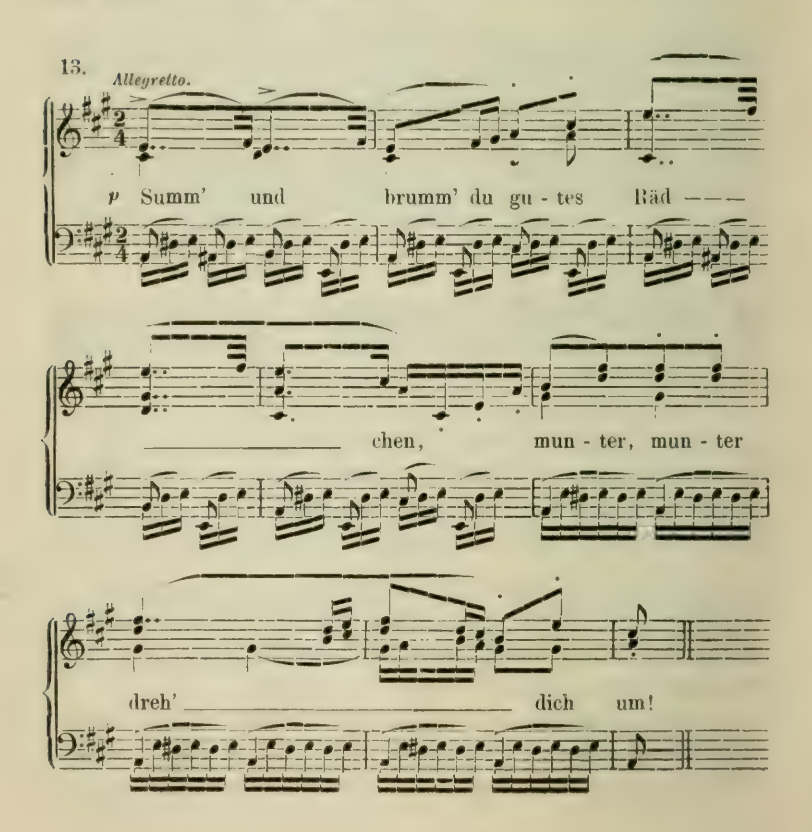


Diese Tonmalerei und V e r q u i c k u n g d r e i e r s e l b s t ä n d i g e r T h e m e n ist köstlich. Unter kräftiger Wiederholung des Steuermannsliedes im vierstimmigen Chor segelt Dalands Schiff, die Segel vom Süd gebläht, aus der Bucht der Heimath zu.

II. Aufzug. Introduktion.

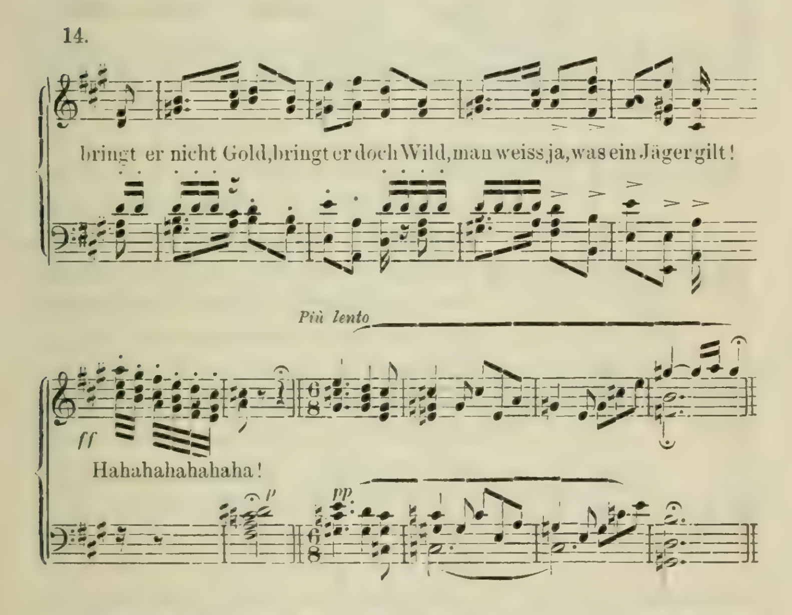
Die Einleitung zum zweiten Aufzuge beginnt im ff. mit dem Steuermannslied, unterbrochen von chromatischen Gängen. welche das Wehen des freundlichen Südwind's und die ruhige Meerfahrt kennzeichnen sollen. Allmählich hört man das Schnurren des Spinnrades heraus, das auf die Szene in Senta's Gemach vorbereitet. Der erste Theil des kurzen Vorspiels schliesst sich also unmittelbar dem Ende des Akt I an, schildert

die glückliche Heimfahrt und führt uns sodann in äusserst geschickter Art mitten in die Schaar plaudernder und singender Mädchen, die um Daland's Heerd am Spinnrocken versammelt sind.

I Scene. Erst derjenige, der den neckischen, lieblichen Chor der Spinnerinnen neben die packende Dramatik in der Musik des ersten Aktes stellt, gewinnt einen Einblick in die Grösse und Vielseitigkeit, über welche Wagner bereits in seinen Erstlingswerken verfügt. Die Seele erholt sich nach der vorangegangenen Erregung, die Brust athmet, wie von einem Alp befreit, auf. wenn der Chor der Spinnerinnen zum Schnurren der Rädchen die reizende Weise anstimmt:
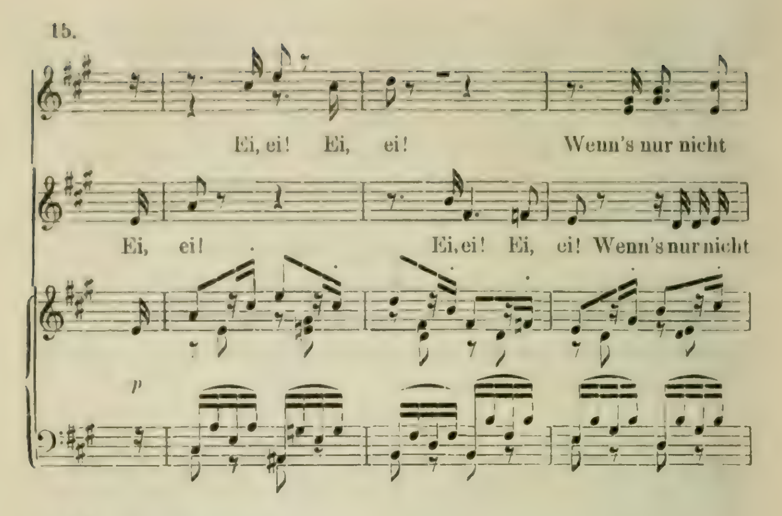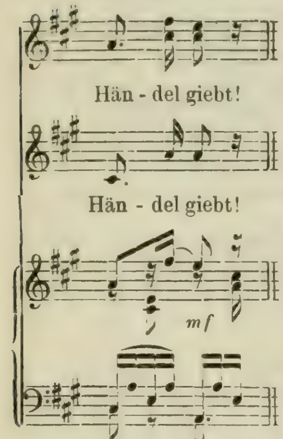


Das ist Alles launig und prickelnden Reizes voll. Mit der Länge des Liedes vergrössert sich die Ausgelassenheit der Gefährtinnen Senta's, welche das Melancholische in der Stimmung ihrer Herrin von der humorvollen Seite auffassen. Bald beginnt die Neckerei, von Mary, der alten Amme angeregt. Senta hört den Schelmereien, dem schadenfrohen Kichern gelassen zu; als Antwort summt sie nur den Anfang des Erlösungsmotivs (4) vor sich hin. Ihre Seele ist zu sehr mit dem bleichen Seemann beschäftigt, als dass sie das eitle Geschwätz in ihrer stillen Schwärmerei stören könnte. Die Gegensätze sind von Wagner wundervoll nebeneinandergestellt:



Als auf Mary's Frage Senta die schwermüthige Antwort ertheilt: „Was hast du Kunde mir gegeben, was mir erzählet wer er sei? Der arme Mann?" fahren die Lustigen in ihrer Neckerei fort, um sich und ihr die Grillen zu verscheuchen: „Sie hört euch nicht! Sie ist verliebt!" tönt es im Chor und die komische Warnung ergeht an Senta, den neuen Geliebten vor Erik zu verbergen:

15.
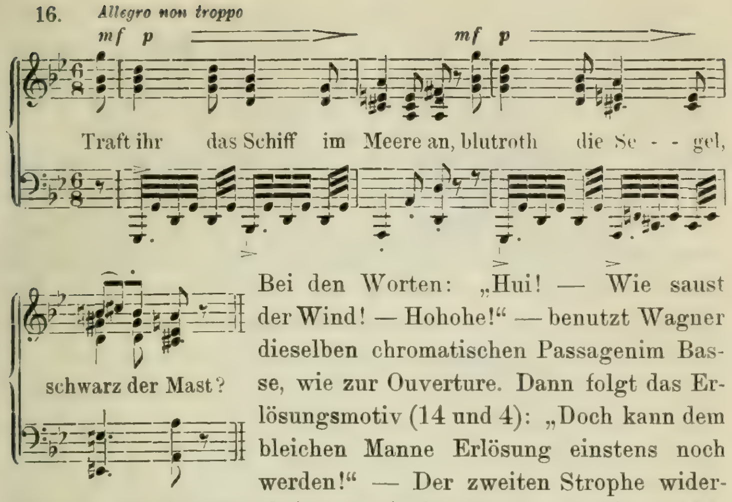




Das silberhelle Lachen wiederholt sich mehrere Male, bis Senta endlich heftig emporfährt: „O, schweiget mit eurem tollen Lachen! Wollt ihr mich ernstlich böse machen?“ — Kaum ist die Aufforderung ihrem Munde entflohen, als alle Mädchen wie auf ein gegebenes Zeichen im ff einfallen, um die Vorwürfe Senta's mit dem Gesang und dem Schnurren der Spinnräder zu übertönen. Allmählich legt sich die Ausgelassenheit, Senta erklärt sich bereit, die Ballade vom fliegenden Holländer zu singen. Die Gefährtinnen lassen die Spinnräder im Stich, gruppiren sich um die Seemannstochter und selbst Mary's Trotz wird allmählich gebrochen, ihr Rad steht bald still.
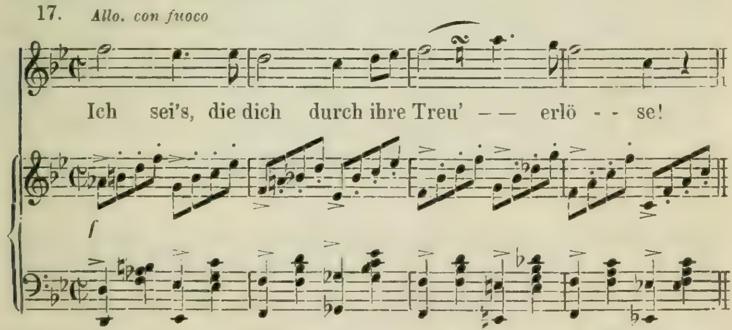
Die Ballade selbst wird eingeleitet durch den Bootsmannsruf (1). Senta wiederholt ihn als Introduktion. Dann beginnt sie das Lied vom Leide ihres schwärmerisch verehrten Männerideals.

16.



Bei den Worten: „Hui! — Wie saust der Wind! — Hohohe!“ — benutzt Wagner dieselben chromatischen Passagenim Basse, wie zur Ouverture. Dann folgt das Erlösungsmotiv (14 und 4): „Doch kann dem bleichen Manne Erlösung einstens noch werden!“ — Der zweiten Strophe widerfährt die nämliche Bearbeitung, wie der ersten. nur mit der Abweichung, dass der Endrefrain vom Mädchenchor wiederholt wird. Am Ende der dritten Strophe springt Senta in plötzlicher Begeisterung empor und beantwortet die a capella gehaltene Frage des Mädchenchors: „Ach. wo weilt sie. die dir Gottes Engel einst könne zeigen?“ —

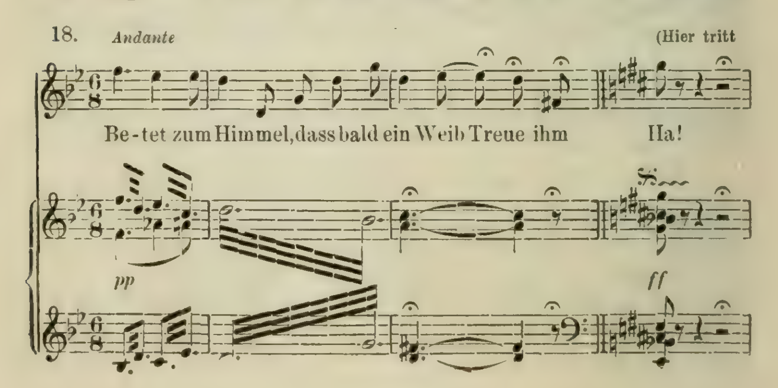
17.

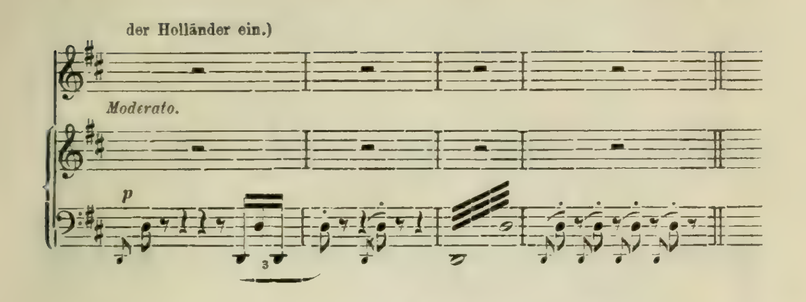


Während des fanatischen Ausbruchs ist Erik hereingetreten und hat, schmerzlich betroffen. den Offenbarungen des schwärmerischen Mädchenherzens gelauscht. Mit den Worten: „Senta, Senta, willst du mich verderben?“ — wendet er sich an die Geliebte, den übrigen Anwesenden mittheilend, dass Daland's Schiff in den Hafen einlaufe. Für die Mädchen ist dies das

Zeichen zum schleunigen Abzug nach dem Strande. Unter munterem Plaudern entfernen sie sich, von Mary angefeuert.

2. Szene. Die Szene zwischen Erik und Senta, in welcher der erstere die Seemannstochter auf den Knie'n beschwört, von ihren unseligen Schwärmereien abzulassen, trägt das Gepräge eines rein lyrischen Intermezzo's mit stark sentimentaler Beimischung. Wagner hat es trotz aller Mühe nicht vermocht, seinen Erik auch nur einigermassen zu einer männlich-sympathischen Erscheinung zu gestalten. Gegenüber der finsteren, dämonischen Figur des Holländer verblasst der ewig klagende Jägersmann zum Schemen, er spielt die halb komische, halb Mitleid erweckende Rolle des unglücklichen Liebhabers; wirkliches Interesse oder namentlich eine gewisse Begeisterung vermag er nicht zu erwecken. Eine dankbare Partie für den Sänger des Erik ist jene Vision (Sustenuto), in welcher er der Senta das kommende Unheil mittheilt. Sobald vom Holländer die Rede ist, tönt das finstere Bootsmannsmotiv (1) im Basse wieder. Doch verhindert die rezitativartige Anlage des Ganzen, sowie das Drängende der Handlung den lauten Erfolg. — Nach seinem Abgange ist Senta verzückt vor dem Bilde des fliegenden Holländer stehen geblieben. Eine in langsame Taktart übergehende Musik verräth die allmählich über ihr Inneres sich ausbreitende Ruhe. Das Holländermotiv kündet das Nahen des Gastes an. Im Anschauen jenes Bildes versunken, tönt von ihren Lippen das Gebet: „Ach, möchtest du, bleicher Seemann, sie finden!“, als plötzlich die Thür aufgerissen wird und der Holländer im Rahmen erscheint:





3. Szene

Diese Stelle, welche das Finale einleitet, ist von einer so packenden Wirkung, dass man vergeblich nach einem Gegenstück suchen wird. Der Effekt liesse sich nur mit der Katastrophe in der Kerkerszene des Beethoven'schen „Fidelio“ vergleichen. Die kurzen Wirbel und Schläge der Pauken erhöhen noch das Spannungsvolle der Situation; Senta und der Holländer stehen starren Blickes einander gegenüber. Daland verharrt mit fragender Miene an der Thür. Die Geste ist von einer ihr angepassten, in fragendem Tone gehaltenen Terzen-Figur begleitet, welcher das von leisen Schlägen der Tympani umschriebene starre Schweigen auf dem Fusse folgt. — Allmählich wird die Taktart eine belebtere. Daland nähert sich der Tochter: „Mein Kind, du siehst mich auf der Schwelle . . . Wie? Kein Umarmen, keinen Kuss?“ — Senta's Lippen entringen sich nur die Worte: „Gott dir zum Gruss! Mein Vater, sprich, wer ist der Fremde?“ — Als trotz der vielen Fragen keines der Beiden antwortet, zieht sich Daland zurück. Die muntere Weise wandelt sich in eine schwermüthige um. Das Holländer- (1) und das Erlösungs-Motiv (4) leiten jenen grossen Zwiegesang ein, welcher den Glanzpunkt der Oper bildet. Rezitativisch beginnt der Holländer. — Wagner hat ohne Frage gerade für diese Partie von den Italienern und von Meyerbeer in Instrumentation, wie auch Melodik unendlich viel herübergenommen. Es berührt eigenthümlich, wenn man mitten in den urdeutschesten Lauten plötzlich durch Reminiscenzen an die „Hugenotten“ gestört wird, wenn die Gedanken unwillkürlich auf das Duett zwischen Raoul und Valen-

tine gelenkt werden. Ganz nach Meyerbeer ist schon die folgende Einleitungsstrophe des Holländer:

19. *Sostenuto*

p
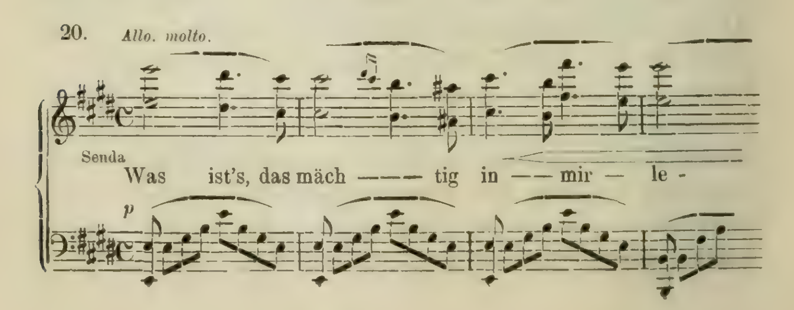
Wohl hub auch ich voll Sehnsucht meine Bli - cke
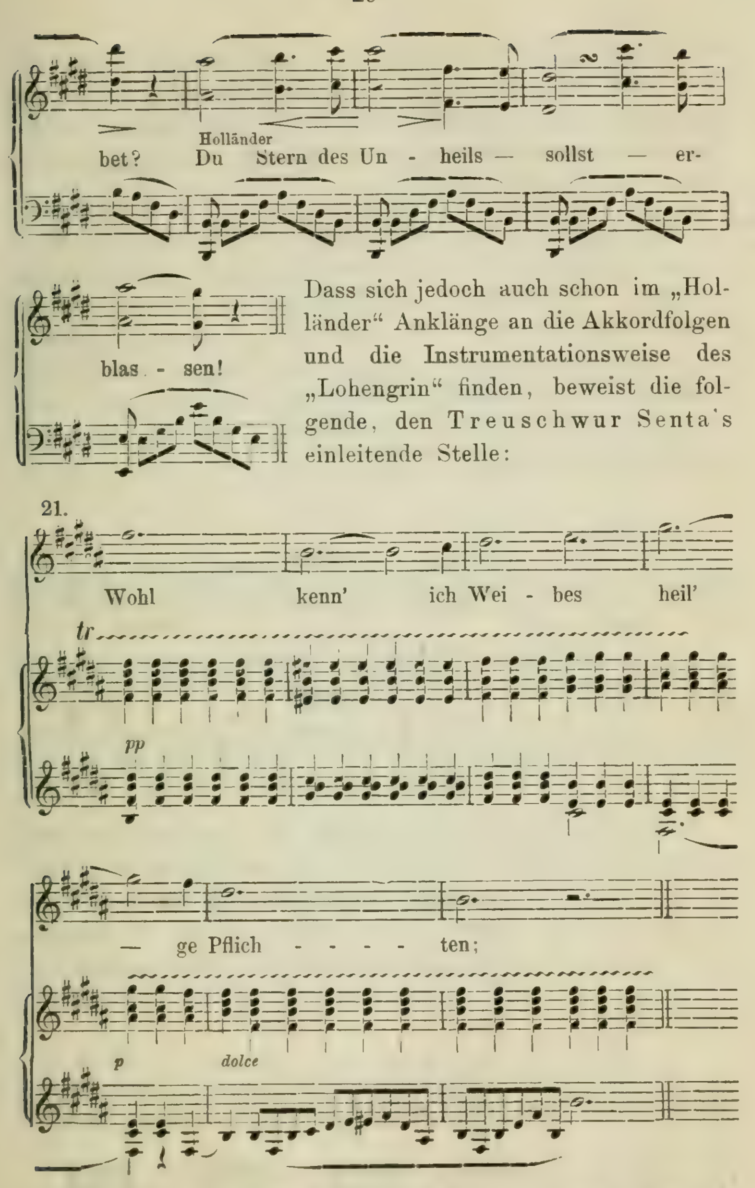
pp

aus tie - fer Nacht em - por zu einem Weib;

un poco riten.

Noch viel augenfälliger tritt aber die Abhängigkeit Wagners vom Komponisten der „Hugenotten“ und des „Prophet“ da zu Tage, wo er das leidenschaftliche Entzücken seines Liebespaares schildert. Hier wird er beinahe trivial:



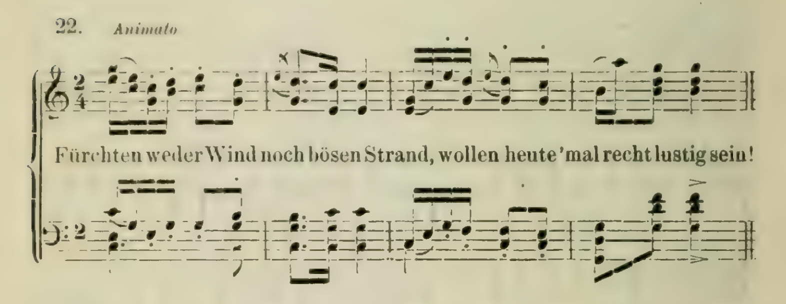


Dass sich jedoch auch schon im „Holländer“ Anklänge an die Akkordfolgen und die Instrumentationsweise des „Lohengrin“ finden, beweist die folgende, den T r e u s c h w u r S e n t a ' s einleitende Stelle:
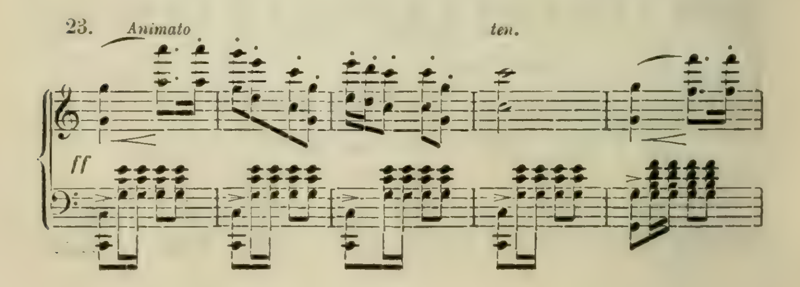
In die letzten zwei Takte des vorstehenden Beispiels verwebt Wagner wieder das in Dur gehaltene Motiv 2. Auch
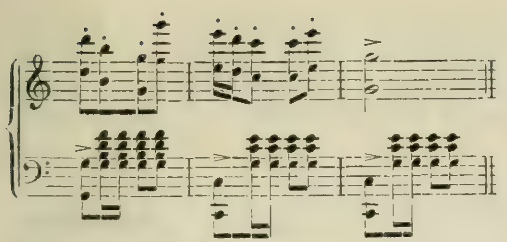
der Abschluss des Zwiegesangs mit seiner Dezimen-Kadenz, der Fermate auf dem zweigestrichenen H ist vollständig Meyerbeer'sche Romantik. Das unmittelbar folgende Terzett, welches den Akt beschliesst, wiederholt an seinem Ende den etwas abgenutzten Effekt aus Notenbeispiel 20.

. Aufzug. 1. Szene. Die Einleitung zum III. Aufzug leitet vom Beispiel 20 zu 5 über und bringt in seiner ersten Szene jene herrliche Matrosenchöre, die ich bereits gelegentlich der Besprechung des Vorspiels erwähnt habe. Sie sind kräftig und kernig gehalten, herzerfrischende Weisen treffen unser Ohr. Mit der Aufforderung: „Steuermann, lass die Wacht! Steuermann, her zu uns!" (vergl. Notenbeispiel 5) beginnen die Norweger. Als Reprise verwendet dann Wagner:



Um die plumpe Ausgelassenheit der seemännischen Lustbarkeit zu kennzeichnen, läuft der erste Abgesang des Chores in einen Matrosentanz aus, zu welchem die Mannschaft auf dem Verdecke des Schiffes tanzt, indem sie den Niederschlag jeden Taktes mit starkem Aufstampfen der Füsse begleitet:





Dann mischt sich der Chor der Mädchen hinein, welche halb neckisch, halb burschikos nach dem ausgestorbenen Holländerschiffe hinüberrufen:

24. *Allegretto.*

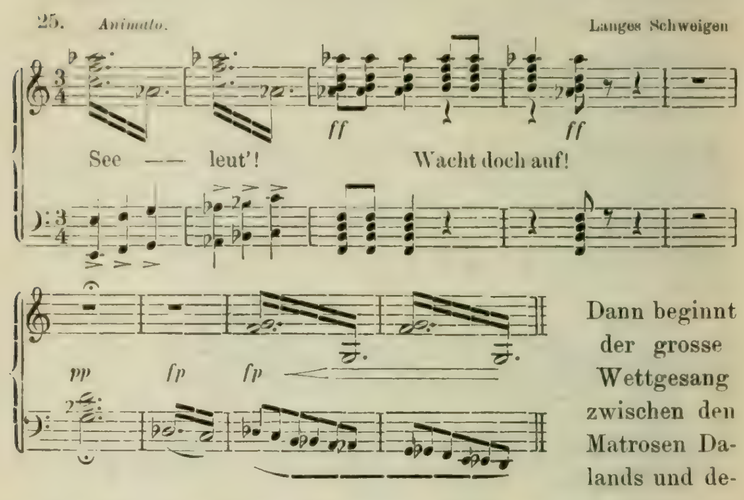
f Ei, See-leu - te liegt ihr so faul schon im Nest?

He! Seeleute, wollt ihr nicht frischen Wein?

He! See - leut', wollt ihr nicht Wein?

Da keine Antwort von Drüben gegeben wird, macht sich allmählich die Stimmung des Grauens breit. Bereits ertönen im Basse die chromatischen Oktavengänge, welche das Heulen
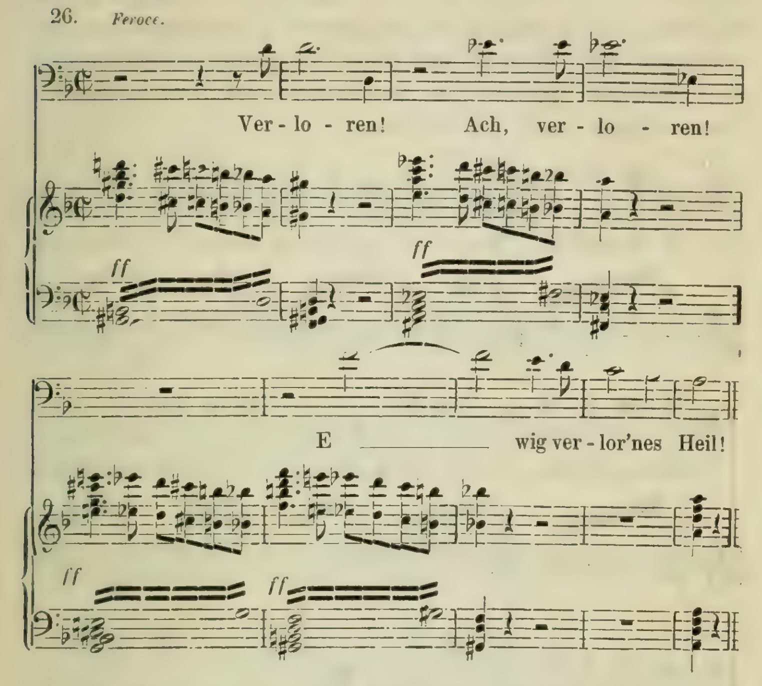
des Windes, das Rauschen der See um das Geisterschiff markiren. Dem kameradschaftlichen Rufe der Norweger antwortet auf dem Fahrzeuge des Holländer nur düsteres Schweigen, welches Wagner mit dem G-moll-Dreiklang treffend zu charakterisiren versteht:



Dann beginnt der grosse Wettgesang zwischen den Matrosen Dalands und denen des Holländer. Je lauter die ersteren ihr Steuermannslied singen, um so wilder und volltönender wird die Weise der letzteren. Dabei braust der Orkan, schäumen die Wogen um das Geisterschiff, während im Uebrigen die See ruhig bleibt. Allmählich verstummen die Norweger, Männer und Frauen ziehen sich, vom Gefühl des Entsetzens befallen, zurück, während die Holländer mit schaurigem, in einer Dissonanz abbrechendem Lachen von Deck verschwinden.

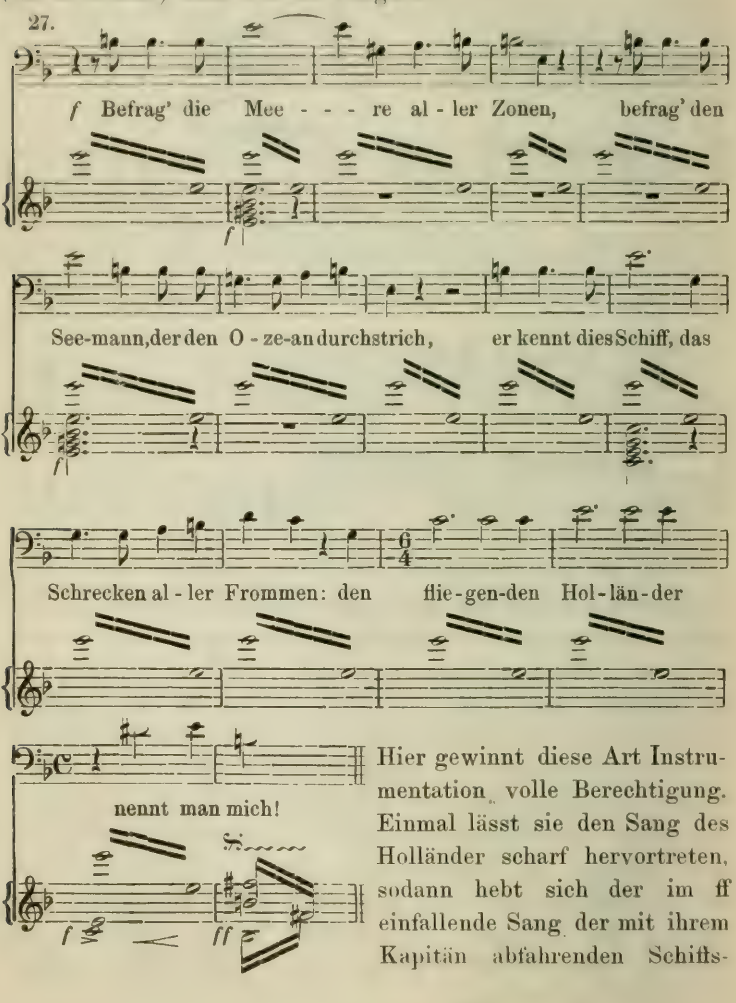
2. Szene. Handlung und Musik drängen zum schnellen Abschlusse. Die Steigerung in beiden ist eine so gewaltige, dass die fieberische Erregung ihren Höhepunkt erreicht hat. Um die Katastrophe in ihrer ganzen niederschmetternden Gewalt dem Hörer vorzuführen, schiebt Wagner noch ein kurzes lyrisches Intermezzo zwischen Senta und Erik ein. Das Mädchen wird vom Geliebten verfolgt und mit Bitten bestürmt, ihn und sich selbst durch den Bund mit jenem unseligen Manne nicht unglücklich zu machen. Senta bleibt hart gegen sein stürmisches Flehen. Da sinkt der

Jüngling ihr zu Füssen und umklammert sie schmeichelnd. In diesem Augenblicke stürzt der Holländer, welcher den Auftritt längst belauscht, auf die Szene:
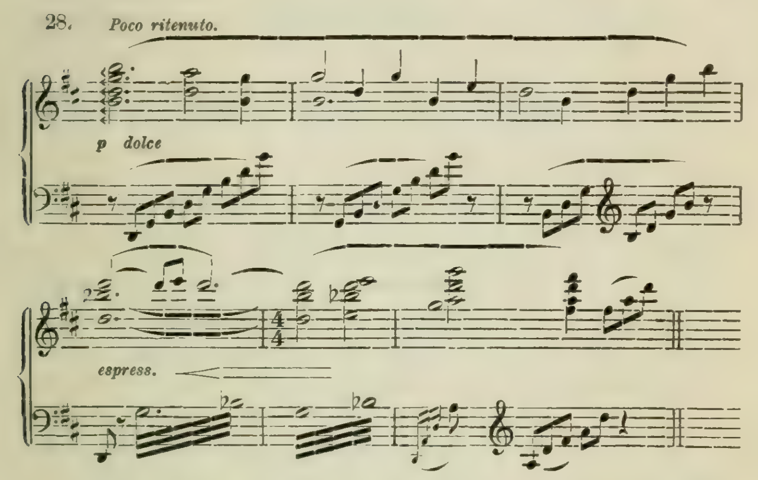


Die jäh hereinbrechende, elementare Wildheit wirkt, wie der Einschlag des Blitzes nach langer, dumpfer Schwüle. Dann bricht das Unwetter mit tobender Gewalt herein. Senta wirft sich dem Holländer entgegen mit dem Wort: „Unseliger!" — Als Antwort erhält sie: „In See! In See für ew'ge Zeiten! Um deine Treue ist's gethan, um deine Treue, um mein Heil!" Ein gellendes Zeichen auf der Pfeife ruft die Mannschaft seines Schiffes nach dem Deck. Sein Kommando übertönt das Toben des Orkans, das Schäumen der Wellen: „Segel auf! Anker los! Sagt Lebewohl auf Ewigkeit dem Lande!" — Während sich auf den Hülferuf Eriks das ganze Schiffsvolk versammelt hat, offenbart der Holländer mit furchtbar erhobener Stimme das Geschick, vor dem er Senta bewahrt. Das Trotzige seines

Wesens schwindet für kurze Zeit, als er ihr gesteht, dass nur ein treues Weib ihn erlösen könne. Dann verfällt er wieder in die an Paroxismus grenzende Wuth, als er ihren Treuebruch erwähnt. Bei der letzten Enthüllung über seine furchtbare Persönlichkeit benutzt der Tondichter in der Begleitung des Orchesters das bekannte und bereits ausführlicher besprochene E in Tremolo, um auf ihm zu moduliren und es schliesslich (im Orchester) nach Fis zu steigern:



Hier gewinnt diese Art Instrumentation volle Berechtigung. Einmal lässt sie den Sang des Holländer scharf hervortreten, sodann hebt sich der im ff einfallende Sang der mit ihrem Kapitän abfahrenden Schiffs-

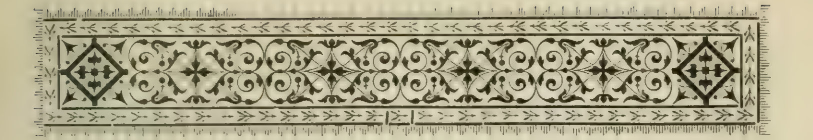
mannschaft um so greller ab. Als sich Senta in wüthender Gewalt von den Ihrigen losgerissen und dem Geliebten nach in's Meer gestürzt hat, lenkt die Musik aus den wilden Weisen in ein trionfale über, dem das Erlösungsmotiv zu Grunde liegt. Während der Apotheose des Paares verlangsamt sich das Zeitmass vom Allegro bis zum poco ritenuto und das Erlösungsmotiv (4) hallt feierlich wie im Choral ($^6/_4$ Takt) aus.



Wir, die wir durch den Vergleich des „Fliegenden Holländer" mit neun anderen Bühnenwerken Wagners besser in den Stand gesetzt sind, ein Urtheil über die Bedeutung der Erstlings-Oper zu fällen, als die Träger desjenigen Zeitabschnittes, dem sie als Neuheit vorgelegt wurde, werden nicht allein vom musikgeschichtlichen, sondern auch vom rein musik-kritischen Gesichtspunkte aus zugeben müssen, dass die Komposition des „Holländer" eine künstlerische Grossthat ist. Die Oper vereinigt Melodienreichthum mit glänzender Instrumentation, ohne dabei in die Mache Meyerbeer's zu verfallen oder italienisch banal zu werden. Die wenigen Stellen, welche hierbei eine Ausnahme bilden, sind bereits gekennzeichnet. Sie können von einer auch nur einigermassen versöhnlichen Kritik nicht angerechnet werden, wenn diese den Einfluss des Zeitgeistes erwägt, unter dem nicht allein Wagner, sondern überhaupt

die ganze damalige Musik stand. „Rienzi“ und „Holländer“ ähneln sich ebenso wenig, wie Tag und Nacht, sie sind so grundverschieden in ihrer ganzen Anlage, dass man es kaum begreift, wie Wagner in der kurzen Frist weniger Monde mit seinen Ansichten vollständig zu brechen vermochte. Das Deutschthum, mit welchem Meyerbeers Kompositionsweise in grellem Widerspruch stand, hatte die Sehnsucht nach dem Vaterlande in der Brust des jungen Tondichters gewaltig entfacht. So behielt er von dem Schöpfer der „Hugenotten“ zunächst nur die Art des Ausdrucks und seine instrumentale Eleganz; der Inhalt war, das bereits erwähnte Wenige abgerechnet, deutsch vom ersten bis zum letzten Takte. Die Romantik des der Oper zu Grunde liegenden Stoffes bedingte auch eine solche in der Musik. Hier wie dort ist das Kolorit vorwiegend ein Düsteres. Aber der Deutsche theilt mit dem Nordländer den Geschmack am Ernsten, und darum ist ihm selbst das Finstere, das Dämonische immer noch willkommener, als die bestechende Phrase des Südländers. Die zahllosen Aufführungen des „Holländer“ auf allen Bühnen, deren szenische Ausstattung und Umfang eine Wiedergabe erlauben, liefern den besten Beweis dafür, dass das Werk dem deutschen Volke ein theurer Schatz geworden ist. Wenn die Richtung der Neuwagnerianer mit dieser Anschauung nicht einverstanden ist, so begeht sie eine grosse Ungerechtigkeit. Die Abneigung ihres Meisters vor seinem deutschen Erstlingswerke beruht auf irriger Anschauung, diejenige seiner extremsten Verehrer auf gedankenlosem Nachbeten, das vor allen Dingen den Geschmack jenes grossen Kreises ausser Acht lässt, dem Wagner seine ganze Bedeutung verdankt.





„Tannhäuser
und
der Sängerkrieg auf Wartburg."

„Im „Tannhäuser" steigerte Wagner den echt romantischen „Ton, den er im „Holländer" bereits angeschlagen, noch höher „und gab der lokalen Färbung seiner Romantik hier, durch „Anknüpfung seines Sujets bei den beiden deutschen Volks- „mythen vom „Tannhäuser und Venusberg" und vom „Sänger- „krieg auf der Wartburg", die er zu einem stimmungsvollen „Ganzen verschmolz, ein besonderes christlich-germanisches „Gepräge, welches in der Gestalt der heiligen Elisabeth von „Thüringen gipfelt."

E. Naumann: „Musikgeschichte." (Band II, S. 1012.)

1. Die Vorgeschichte der Oper.

Die Geschichte des „Tannhäuser", seiner Entstehung und seiner bedeutsamen Aufführungen umfasst einen grösseren Zeitraum im Leben und Wirken Richard Wagners, als jede seiner anderen Schöpfungen. Dem Gedanken einer Komposition, dem geistigen Entwurfe, begegnen wir bereits im Jahre 1841, während die bekannte Drei-Aufführung der Oper zu Paris auf Befehl des französischen Kaisers in das Jahr 1861 fällt. Selbst die Nibelungen-Tetralogie kann, wenn man dieselbe als ein aus vier selbständigen Werken zusammengefügtes Ganzes betrachtet, nur auf einen verhältnissmässig kürzeren Zeitraum von seiner Entstehung bis zur Wiedergabe im Festspielhause zu Bayreuth blicken.

Den zwanzigjährigen Abschnitt füllen natürlich auch bezüglich des „Tannhäuser" eine schier unübersehbare Fülle von Daten, welche sich kaum in den den vorliegenden Besprechungen angepassten Rahmen zwängen lassen.

Als Wagner in Meudon seinen „Fliegenden Holländer“ beendet hatte und sich in dem schweren Winterhalbjahre 1841/2 von allerlei Schreiberthätigkeit für Pariser Verleger kümmerlich ernährte, suchte er bereits im Stillen nach einem Stoffe für eine neue Oper, den er möglichst der vaterländischen Geschichte zu entlehnen wünschte. Bereits hatte er die letzte Hohenstaufenzeit, als Helden Manfred, den Sohn Friedrichs II., im Auge, als seine Aufmerksamkeit auf die Gestalt des Tannhäuser gelenkt wurde. Durch das alte deutsche Volksbuch: „Ritter Tannhäuser“ wurde er mit dem Stoffe just auf dieselbe Weise bekannt, wie Goethe durch den „Doktor Faustus“ zu seiner unvergänglichen Faustdichtung den ersten Anstoss erhielt. Das Büchlein brachte, entgegen dem Tannhäuserliede, jener ältesten Ueberlieferung, seinen Helden mit dem Sängerkriege und der Frau Venus in Verbindung. Das reizte Wagner, wie denn überhaupt ein jedes deutsche Buch ihn in seiner damaligen Sehnsucht nach dem Heimathlande doppelt fesselte. Während „Sarazenin“, deren Held eben Manfred sein sollte, mehr oder weniger auf „Rienzi“ zurückführen musste, „erfasste der überwältigende Stoff des Tannhäuser sein eigenstes Wesen viel nachhaltiger und erhielt ihn im Festhalten des schon mit dem „Fliegenden Holländer“ eingeschlagenen Weges.“ Noch lieber wurde ihm der neue Stoff durch seine grosse Reise von Paris nach der fernen deutschen Heimath, nach Dresden, im April 1832. Der Weg führte durch das thüringische Thal. Bei Eisenach erblickte er auf steiler Höhe, umgeben vom duftigen Grün des ersten Frühlings die für ihn bereits gefeite Wartburg. Und wie der junge Künstler angesichts des Rheins seinem Deutschen Vaterlande ewige Treue geschworen hatte, so stand beim Anblicke der schönen Wartburg mit ihren ragenden Zinnen der Entschluss fest, als nächsten Stoff für eine Oper die Sage vom Tannhäuser, der Frau Venus und dem Sängerkriege auf der Wartburg zu verwerthen.

Die Dresdener Aufführungen des „Rienzi“ und „Holländer“, auch seine angestrengte Thätigkeit am Hoftheater lenkten Wagners Aufmerksamkeit zunächst wieder von dem neuen Plane ab. Als er jedoch in Teplitz den Frühling des Jahres 1843 zur Erholung genoss, stellte sich in der abgeschiedenen Stille der

alte Gedanke von Neuem ein, diesmal ernst mahnend und in ihn dringend. Hier musste gehandelt werden. Zunächst vollendete er die Dichtung zur Oper. In demselben Sommer begann er die Komposition, die er dann in den folgenden Jahren mit grossen Unterbrechungen fortsetzte. Wieder war ein bedeutsamer Schritt für die „deutsche Original-Oper“ gethan.

Der Winter 1844/5 war der Vollendung des Werkes gewidmet. Die Anforderungen der Mitwelt oder des flüchtigen Erfolges hatten ihn dieses Mal in keiner Weise zu Rücksichtnahmen veranlassen können, er folgte nur dem eigenen Genius, seinem inneren, künstlerischen Drange. Und wenn Wagner in späteren Jahren immer wieder auf den „Tannhäuser“ zurückgriff, um ihn zu vervollständigen und zu vertiefen, so lag dies nicht zum Wenigsten in den Motiven zu seinem Entstehen. Dabei war er nicht einen Augenblick darüber im Zweifel, dass die Rücksichtslosigkeit ihm bei der grossen Menge manche Feindschaft einbringen und sein Werk beim Publikum in ein ungünstiges Licht rücken würde; allein er war einmal entschlossen, nicht um ein Haar breit von dem vorgezeichneten Pfade abzuweichen. Mit wonniger Begeisterung, welche alle jene Bedenken erstickte, gab er sich der grossen That hin. Glasenapp schreibt treffend: „Der Lavastrom glühender Leidenschaft, welcher uns aus dieser Musik entgegenströmt, er floss während ihrer Entstehung durch die Adern des jungen Meisters und ohne Rückhalt gab er sich der verzehrend üppigen Erregtheit hin, die ihm bei dieser Arbeit Blut und Nerven in fiebernder Wallung erhielt.“ — So kam es, dass Wagner nach der Beendigung der Oper in seiner Gesundheit auf's Schwerste angegriffen war. Als er die Rollen an die einzelnen Dresdener Künstler vertheilt hatte, begab er sich zu kurzer Erholung nach Marienbad in Böhmen. Wie wenig er sich übrigens dort der so nothwendigen Ruhe hingab, geht daraus hervor, dass ihn in Marienbad bereits neue Entwürfe zu den „Meistersingern von Nürnberg“ und zu „Lohengrin“ beschäftigten.

Unterdessen rüstete sich das Dresdener Hoftheater zur dritten, künstlerischen Grossthat, zur Erstaufführung des „Tannhäuser“, nachdem bereits „Rienzi“ und der „Holländer“

auf seinen Brettern das Licht der Welt erblickt hatten. Als Wagner von Marienbad nach der sächsischen Residenz zurückkehrte, konnte er die Vorbereitungen für die Inszenirung der neuen Oper treffen. Die alten, bewährten Kräfte von der Première des „Holländer" standen ihm zur Seite. Die Besetzung der Rollen war folgende:

Hermann, Landgraf von Thüringen . . .	Wilhelm Dettmer.
Tannhäuser	Tichatschek.
Wolfram vom Eschenbach	Mitterwurzer.
Walther von der Vogelweide	Schloss.
Biterolf	Wächter.
Heinrich der Schreiber	Curti.
Reimar von Zweter	Risse.
Elisabeth, Nichte des Landgrafen	Johanna Wagner.
Venus	Schröder-Devrient.
Ein junger Hirt.	Anna Thiele.

Von den Hauptpartie'n lag nur eine in absolut geeigneten Händen, nämlich diejenige der Elisabeth. Die Schröder-Devrient eignete sich nicht zur Venus und verlangte ebenso wie Tichatschek verschiedene Streichungen. Auch Tichatschek ist später von Schnorr und Niemann in der Darstellung bedeutend übertroffen worden. Das darf nicht befremden, wenn man in Erwägung zieht, dass man es mit einem völlig neuen Opernstyl zu thun hatte, für welchen jede Vorübung fehlte. — Die szenischen Vorbereitungen waren ebenfalls mit peinlicher Sorgfalt getroffen. Namentlich hatten die für diesen Zweck engagirten französischen Künstler den Spitzbogen-Saal der Wartburg vortrefflich entworfen. Ein zu spät entdeckter Fehler war der, dass man die Wartburg-Dekoration des ersten auch für den letzten Akt verwendete, während dort üppiger Frühling, hier entsprechend der Stimmung herbstliche Oede herrschen sollte. Diesen Mangel vermochten auch die angewandten Beleuchtungs-Effekte nicht zu beseitigen. — Sein Publikum bereitete Wagner durch eine dem Textbuche zum „Tannhäuser" vorgedruckte Einleitung in das Wesen und die Entstehung der Sage vor.

Mit welch' bangem Gefühl der Komponist der Erstaufführung entgegensah, lässt sich denken. Einmal waren die Dresdener Theaterbesucher auf das neuste Werk ihres Kapellmeisters, von dem ein Gerücht bereits seit zwei Jahren umlief, in höchstem Masse gespannt. Wagner selbst aber stand an einem

entscheidenden Wendepunkte seiner ganzen künstlerischen Anschauung. Wenn seine Zeitgenossen den im „Tannhäuser" selbständig vollzogenen kühnen Schritt billigen würden, so war das Kunstwerk der Zukunft gesichert, er selbst konnte auf der eingeschlagenen Bahn weiter fortschreiten.

Am 19. Oktober 1845 fand die Première statt. Trotz der in Rücksicht auf das verstärkte Orchester und die glänzenden Vorbereitungen bedingten Doppelpreise der Plätze hatte doch der Lokalpatriotismus Jung und Alt nach dem Kunsttempel getrieben. Der grosse Raum des Dresdener Theaters war überfüllt, kein Platz mehr erhältlich. Auch von Leipzig hatten sich zahlreiche Zuhörer eingefunden.

Ueber den Erfolg der Erstaufführung lasse ich Glasenapp reden, welcher seinen Bericht nach besten Quellen aus damaliger Zeit zusammengestellt hat:

„Den geringsten Eindruck machte die Venusberg-Szene; das Feuer Tichatscheks vermochte die Befangenheit nicht aufzuheben, welche durch die Darstellerin der Liebesgöttin darüber schwebte Sie wirkte trotz ihrer echt dramatischen Schürzung erkältend auf das Publikum und ward für den Komponisten selbst zur Pein. Um so mehr überraschte die Szenen-Verwandlung, das Sextett des Finales wurde mit rauschendem Beifall aufgenommen und nach dem Sinken des Vorhangs der junge Meister mit seinen Genossen gerufen. Die einzelnen Nummern des zweiten Aktes verfehlten ihren Eindruck nicht und wiederum ehrte Hervorruf den Komponisten und alle Darsteller. Auch für die Folge ward er jedesmal der Höhepunkt der Beifallsbezeigungen. Nachdem indess schon die erste Zwischenpause durch die ungewöhnliche Länge von 25 Minuten die Geduld des Publikums auf eine harte Probe gestellt hatte, ward die Stimmung für den dritten Akt nicht günstiger beeinflusst, da mit der einleitenden Musik gar eine halbe Stunde verfloss, bis sich der Vorhang von Neuem hob. Wir müssen uns diesen Akt für die erste Tannhäuser-Aufführung noch in seiner alten Gestalt vorstellen, in welcher weder Venus, noch der Trauerzug mit der Leiche Elisabeth's selbst auf der Bühne erschien, sondern beide entgegengesetzte Prinzipien durch das ferne Erglühen des Hörselberges und den Klang der Todtenglocke, die von der Wartburg in das Thal herüberhallt, blos angedeutet wurden. Es erschien abspannend und monoton und ermüdete den grossen Theil der Hörer, welcher sich während des Genusses stets der Frage hingiebt, in welchem Verhältnisse das Objekt desselben zu den gewohnten Formen stehe, durch allzugrosse Anforderungen. Eine rezitativische Erzählung von solchem Umfange, wie die dem Hauptsänger an einem wichtigsten Punkte der Oper in den Mund gelegte, widersprach allem bisher Erhörten und man glaubte sie auf Armuth an melodischer Erfindung zurückführen zu müssen. Schien die Aufnahme des Stückes im Theater selbst, nach dem beifälligen Empfange vieler Einzelheiten, im Allgemeinen noch eine verhältnissmässig günstige, so fühlte sich das Publikum vollends verwirrt und unbefriedigt, sobald es beim Austritt aus dem Theater des Ganzen in seiner seltsam fremdartigen Eigenthüm-

lichkeit bewusst zu werden versuchte. Es hatte dem Künstler mit der enthusiastischen Aufnahme des „Rienzi“ und mit der kühleren des „Fliegenden Holländer“ deutlich gezeigt, was er ihm bieten müsse, um es zufrieden zu stellen, und doch hatte er seine Erwartungen völlig getäuscht. Selbst der tragische Schluss des „Tannhäuser“ erregte dem Gewohnten gegenüber noch einen besonderen Anstoss; Spontini's: „Chantez, dansez!“, mit dem er soeben noch zum Schluss der „Vestalin“ statt des in Dresden üblichen Ausganges der Oper auf dem Begräbnissplatze die Dekoration wechseln, den Rosenhain erscheinen, das glückliche Paar durch Priesterinnen Amor's zum Altare geführt werden liess, herrschte in der Opernpraxis noch zu allgemein. Herr von Lüttichau berief sich in dieser Hinsicht Wagner gegenüber auf Weber, der es doch besser verstanden und seine Opern immer „befriedigend“ habe ausgehen lassen. Kann uns dies Wunder nehmen, wenn wir noch über Jahr und Tag einen geistvollen Musikforscher bei der Betrachtung treffen, was wohl aus dem „Freischütz“ unter Wagners Behandlung geworden wäre, der gewiss keinen Anstand genommen hätte, ihn, wie den „Lohengrin“, mit einem schneidenden Wehlaute zu schliessen? — Soll die Kunst im Allgemeinen erheitern, so scheint dies ganz besonders die Aufgabe der Oper. Mangold-Duller war es vorbehalten, auch das Sujet des „Tannhäuser“ „heiter“ zu behandeln und es selbst mit dem Schluss aller Komödien seit der neueren attischen, der Paarung von Held und Heldin, zu beschliessen: Tannhäuser und Innigis empfehlen sich als Verlobte, der Venusberg stürzt zusammen, und in der Ferne erblickt man Tannhäusers Burg und eine „herrliche Gegend“. — das ist der Schluss von Dullers Dichtung, die der widerspruchsvolle Grässe in seinem bekannten Tannhäuserbuche „verständiger“ nennt, als die frömmelnde Verballhornung der grossartigen, hochpoetischen Rückkehr des Tannhäuser zu Frau Venus im deutschen Volksliede durch Wagner.“ So sonderbare Ansichten aber, wie die des gelehrten königl. Hofraths und Bibliothekars, wurden mannigfach in der sächsischen Residenz laut: Die Kehrseite zum Lokalstolze ist die Meinung, gegen das einheimische Genie keine Rücksichten nehmen und es vornehm behandeln zu dürfen. Da aber der „Tannhäuser“ vorläufig doch nur in Dresden zur Aufführung kam, war das Urtheil seines Publikums und seiner Kritik für das Schicksal und das äussere Fortkommen des Werkes gewiss nicht ohne Bedeutung.“ —

Wagner war über den Erfolg des „Tannhäuser“ ebenso unangenehm überrascht, wie seine Freunde; eine tiefe Missstimmung hatte sich seiner bemächtigt. Hierzu kam, dass die zweite Aufführung, welche allein Licht in die Verwirrung des Publikums bringen konnte, durch eine Heiserkeit Tichatscheks bis 27. Oktober verzögert wurde. Das Theater war nur zur Hälfte besetzt. Er erntete Hervorrufe, ebenso wie bei den in das Jahr 1845 fallenden weiteren sieben Wiederholungen, allein dem Meister drängte sich die Gewissheit auf, dass dieser Erfolg nur seiner Person und kleinen Aeusserlichkeiten der Oper galt, nicht dem Kunstwerke als solchem, als einer neubildnerischen That. Wagner selbst verglich das allmählich erwachende Interesse im Publikum für den „Tannhäuser“ mit der Theilnahme,

welche man einem Wahnsinnigen schenkt. „Sie bestimmt uns,“ so lauten seine eigenen Worte, „auf die irren Reden des Leidenden einzugehen, ihnen einen Sinn zu entrathen, in diesem entrathenen Sinne ihm endlich wohl auch zu antworten, um so einen traurigen Zustand ihm erträglich zu machen.“ — Zu alledem kam noch die Opposition, welche sich (mit wenigen Ausnahmen) gegen Wagner in der Presse erhob. Unter den gegnerischen Blättern sei vornehmlich der „Neuen Zeitschrift für Musik“ gedacht, welche dem Referate über „Tannhäuser“ zwei Nummern opferte und darin an Unklarheit wie nichtssagender Phrase Alles übertrifft, was mir bisher auf dem Gebiete der Kritik zu Gesicht gekommen ist. — Mendelssohn, der nur mit sichtbarer Antipathie Wagners Kompositionen dirigirte, brachte im Februar 1846 in einem Konzerte zum Besten des Leipziger Orchesterpensionsfonds die Ouverture zum „Tannhäuser“ zu Gehör. Seine oberflächliche Leitung liess auch hier das Werk abfallen. „Wohl glaubt man zu Zeiten etwas hinter den Aeusserlichkeiten suchen zu müssen, aber man überzeugt sich bald, dass wenig oder nichts dahinter ist.“ — Das war das Urtheil eines Rezensenten der „Neuen Zeitschrift für Musik“.

Seit jenem Zeitpunkte hat die öffentliche Kritik mit wenigen Ausnahmen jene unwürdige Stellung Wagner gegenüber eingenommen, welche sie erst allmählich im Laufe des letzten Jahrzehnts aufgab. Kein Komponist ist von der unter einer Decke steckenden Sippe der Presspolypen und Winkelreferenten ärger verfolgt worden, als der Schöpfer des modernen Musikdrama's. Nichts ist leichter, als „das Strahlende zu schwärzen und das Erhabene in den Staub zu ziehen“. Das Publikum liebte von jeher das Pikante, die Ironie und Satyre; ihm zeigte sich die Publizität in Rücksicht auf Wagner um so willfähriger, als der Tondichter sich nie zu Zugeständnissen oder Schmeicheleien der Presse gegenüber verstehen konnte. Man verschleuderte den Bannstrahl gegen den Meister, witzelte, geisselte, machte das Ernste zum Gespött und hatte denn auch immer in den breiten Schichten des sogenannten Lesermobs ein dankbares Lacher-Publikum auf seiner Seite.

Bevor Wagner gegen Anfeindungen solcher Art gefeit war,

fühlte er sich über die öffentlichen Angriffe recht unglücklich. Das, was er mit seinem Herzblute geschrieben hatte, wurde von einer sogenannten Kritik erbarmungslos zerpflückt. Dass dies ein schweres Unrecht bedeute, sagte ihm sein Genie, welches sich der Grösse seiner reformatorischen That wohl bewusst war. — — Allein es gesellte sich hierzu noch ein anderes Bedenken: Wenn es Wagner nicht gelang, seine Werke volksthümlich zu machen, dann blieben ihm, dem unermüdlich Schaffenden, auch die materiellen Erträgnisse seiner Thätigkeit versagt. Ohne sie aber konnte er nicht bestehen. So kam er denn auf den Gedanken, den „Tannhäuser“ Friedrich Wilhelm IV. von Preussen zu widmen, weil er sich von dem Protektorate eines Königs viel versprach. Der Intendant von Küstner wies ein derartiges Ansinnen rundweg ab.*) Als sich Wagner daraufhin an den General-Intendanten der königlich preussischen Hofmusik wandte, erhielt er folgenden denkwürdigen Bescheid: „Da der König nur Werke annehme, die ihm bereits bekannt seien, andererseits aber einer Aufführung der Oper auf dem Berliner Hoftheater Hindernisse entgegenstünden, möchte er das Bekanntwerden Sr. Majestät mit dem fraglichen Werke zuvor dadurch ermöglichen, dass er Einiges daraus für Militärmusik arrangire, was dann dem Könige während der Wachtparade zu Gehör gebracht werden sollte.“ — „Tiefer konnte ich wohl nicht gedemüthigt und bestimmter nicht zu meiner Stellung gebracht werden!“—, rief Wagner gelegentlich eines Berichts über dieses Ansinnen aus. — Bekannt ist, dass der Tannhäuser erst zehn Jahre später auf Befehl des Königs im Berliner Opernhause gegeben wurde, nachdem München, Weimar, Hannover, Coburg, Karlsruhe, kurz sämmtliche grösseren Bühnen Deutschlands, die Oper ihrem Spielplane einverleibt hatten.

Noch vor Beendigung des „Lohengrin“ fand am 1. August 1847 in Dresden eine Aufführung des „Tannhäuser“ mit dem nachkomponirten, heute üblichen Schlusse der Oper statt, zu welchem sich Wagner verstanden hatte. Er liess Frau Venus noch

*) Herr von Küstner fand die Oper „zu episch“, ein Dresdener Referent „zu dramatisch“ und der Kritiker eines Leipziger Blattes „zu lyrisch“!!!

einmal erscheinen und seinen Helden an Elisabeths Leiche sterben. Auch diese Abänderung behagte den Herren von der Presse nicht. „Der neue Schluss ist ebenso unerquicklich wie der frühere," schrieb die damals sehr angesehene „Neue Zeitschrift für Musik". Und wiederum tönte Wagner ein vernichtendes Hohnlachen seitens der Kritik auf alle seine Mühen und Arbeit entgegen. Selbst Schumann, der, wie Ambros richtig bemerkt, zehn Jahre früher ebenso gern für Wagner in die Schranken getreten wäre, wie er es für Berlioz gethan, schrieb: „Der „Tannhäuser" ist eine Oper, über die sich nicht so in Kürze sprechen lässt; gewiss, dass sie einen genialen Anstrich hat. Wäre Wagner ein so melodiöser Musiker, wie er ein geistreicher, er wäre der Mann seiner Zeit." — Die Briefe Wagners aus damaliger Zeit beweisen, wie tief unglücklich, wie verwaist und verlassen er sich fühlte. Alle diese Misserfahrungen mit der ihnen folgenden Erbitterung mögen nicht wenig dazu beigetragen haben, dass sich der Meister im folgenden Jahre zu einer politischen Rolle beim 1848er Aufstande verstehen konnte.

Gerade in der Zeit der tiefsten Demüthigung war es, als Franz Liszt, den Wagner bereits kennen gelernt hatte, mit seiner Hülfe eingriff. Liszt hatte den Weimaranern die in Leipzig und München durchgefallene, im Allgemeinen für unspielbar geltende „Tannhäuser"-Ouverture gelegentlich eines Konzertes am 12. November 1848 vorspielen lassen. Und die Weimaraner fanden Gefallen an ihr. Hiermit nicht zufrieden, suchte Liszt die ganze Oper zur Aufführung zu bringen. Der Geburtstag der Grossherzogin Maria Pawlowna bot hierzu die beste Gelegenheit. So reiste er selbst nach Dresden in Begleitung des Regisseurs Eduard Genast, erhielt vom Geheimrath von Lüttichau mit der leihweisen Belassung von Partitur und Stimmen zugleich die Aufführungs-Erlaubniss („Tannhäuser" war am Dresdener Hoftheater Repertoire-Oper) und verständigte sich mit Wagner persönlich über Ausstattung, Tempi u. s. w. Nach Weimar zurückgekehrt, begann er mit dem Einstudiren des Werkes. — Beinahe wäre jedoch noch der ganze Plan für den 16. Februar zu Wasser geworden. Wenige Tage zuvor erklärte der Sänger des Tannhäuser, Götze, derartig abgespannt

zu sein, dass er sich nicht im Stande fühle, die grosse Aufgabe würdig zu lösen. Der einzige, der hier rettend einspringen konnte, war Tichatschek in Dresden. Kurz entschlossen machte sich der treue Genast nach der sächsischen Residenz auf, allerdings mit nur geringen Hoffnungen, den berühmten Darsteller von der Direktion überantwortet zu erhalten, da Tichatschek gerade für diese Woche mit Glanzrollen stark besetzt war. Nach langen Bitten liess endlich Lüttichau seinen ersten Tenor in Begleitung des Weimaraner Regisseurs nach der Ilmstadt ziehen. „Tannhäuser“ ging am 16. und 18. Februar mit Tichatschek als Hauptthelden über die Weimaraner Hofbühne. Dass die Aufführung unter der Leitung Liszt's eine glänzende war, braucht kaum erwähnt zu werden. Das Publikum war begeistert und machte trotz der Anwesenheit des ganzen Hofes und trotz der Fest-Vorstellung seiner Begeisterung in demonstrativer Weise Luft. — Als Tichatschek nach Dresden in die Arme des eng befreundeten Tondichters zurückkehrte, konnte er den Triumph der Wagner'schen Muse in Weimar nach den frischesten Eindrücken berichten, damit in das kummervolle Herz des verkannten Strebers Trost und neue Thatkraft giessend.

Dann trat das traurige Verhängniss an Wagner heran, welches ihn zur Betheiligung an der 1848er Bewegung bestimmte. Man verfolgte den Hofkapellmeister, noch während die Flammen des Aufruhrs an der Elbe emporlohten. Wagner musste, als Fuhrmann verkleidet, fliehen. Er nahm seinen Weg auf Weimar zu, das von den Wogen der Empörung nicht überfluthet worden war und wo er in Franz Liszt einen edlen Freund und Gönner besass. Der Empfang des Flüchtigen durch den Meister der Töne auf der Altenburg war der allerherzlichste. Liszt betrachtete es als eine Ehrenpflicht, das verfolgte Genie in seinem Tuskulum an der Jenaer Landstrasse zu verbergen. Als Wagner dann einer Probe seines „Tannhäuser“ unter Liszt's Leitung beiwohnte, erkannte er in dem Weimaraner Halbgotte sein zweites Ich wieder. Die beiden grossen Geister schlossen einen Freundschaftsbund für das Leben, der in seiner Innigkeit und rührenden Treue seinesgleichen sucht. — Leider konnte Wagner nur wenige Tage in Weimar bleiben, da ihm bereits

die Schergen auf den Fersen waren. Liszt selbst rieth ihm, die Altenburg schleunigst zu verlassen und nach Paris zu fliehen. Das Heiligste, was Wagner bei sich trug, die Originalpartituren seiner Opern, darunter auch diejenige zum „Tannhäuser“, vertraute er Liszt an. Der Meister verwahrte den kostbaren Schatz in einer auf einem kleinen Tische stehenden, kunstvoll geschnitzten Kassette, welche er den späteren Besuchern seines Heims oft mit stiller Ehrfurcht zeigte. Wagner nahm von seinem Gönner rührend Abschied. Noch einmal rastete er auf seiner Flucht, als er den Gipfel der Wartburg erklomm und von den Zinnen derselben auf das schöne sonnenbeschienene Thüringer Land blickte. Dann wendete er der Heimath den Rücken und langte Mitte Mai in Paris an.

Unter Uebergehung der kleineren, den „Tannhäuser“ betreffenden Schicksale erwähne ich nur noch, dass Wagner 1852 in Zürich, wo er seit dem Juli 1849 weilte, eine Schrift: „Ueber die Aufführung des Tannhäuser“*) herausgab. Mit derselben bezweckte er, sich von den vielen lästigen Anfragen der Theaterdirektionen über seine Intentionen für die Aufführung zu befreien. Er übermittelte die kurze Abhandlung denjenigen Dirigenten und Künstlern, welche mit dem Einstudiren des „Tannhäuser“ beschäftigt waren. — Am 17. Februar 1855 erlebte Wagner kurz vor seiner Abreise nach London auch in Zürich die Aufführung der Oper. Sie bildete eine glänzende Huldigung der schweizerischen Kunstwelt an sein Genie. Bei Ankunft in seiner Loge mit einem Tusch empfangen, wurde er nebst den Hauptdarstellern vom Publikum zahllose Male hervorgerufen und mit jubelndem Beifall überschüttet. —

Es erübrigt noch, der ersten Pariser Aufführungen des „Tannhäuser“ zu gedenken, welche ja bekanntlich als „Non plus ultra“ in der Musikgeschichte dastehen. — Wagner hatte seit dem September des Jahres 1859 die französische Hauptstadt an der Seine zum dauernden Aufenthalte gewählt und

*) Gesammelte Schriften, Bd. V, Seite 159 ff.: „Ueber die Aufführung des „Tannhäuser.“ Eine Mittheilung an die Dirigenten und Darsteller dieser Oper.“ —

bald einen Kreis von treuen Freunden und begeisterten Anhängern gefunden. Im Oktober traf ihn die erschütternde Botschaft, dass in Deutschland Ludwig Spohr, ein treuer Förderer seiner Muse, gestorben sei; ihm folgte im November der mit ihm engverbundene Freund, Chordirektor Fischer zu Dresden. — Kaum hatte Wagner seine Wohnung in der rue Mantignon bezogen, als die französischen Zeitungen, voran der „Figaro", sich mit dem „célèbre compositeur" zu beschäftigen und von einer Wiedergabe des „Tannhäuser" am Théâtre lyrique zu schreiben begannen. In Wahrheit stand damals Direktor Carvalho mit Wagner in Unterhandlungen, die jedoch zu keinem Ergebnisse führten, weil Carvalho bei der Wiedergabe einiger Szenen aus der Oper durch den Tondichter über die fremdartige Neuerscheinung förmlich heftig erschrak*). Etwas Derartiges durfte er seinem durch französische Alltagskost verwöhnten Publikum nicht bieten, wollte er nicht ausgepfiffen werden. Das musste den Meister um so schmerzlicher berühren, wenn er sah, wie die deutschen Theater von seinen Opern lebten, während hier in Paris Offenbachs „Orpheus in der Unterwelt" und Meyerbeer's „Dinorah" sich als Konkurrenz-Produkte aufspielten. — Er sehnte sich nach seiner Heimath, die ihm als politischen Verbannten noch immer verschlossen blieb. Schon wollte er ein erneutes Gesuch um das Recht zum Wiederbetreten deutschen Bodens an den Berliner und Dresdener Hof abgehen lassen, als aus den Tuilerieen der kaiserliche Befehl an die „Académie impérial de musique" erging, Wagner's „Tannhäuser" solle so bald wie möglich aufgeführt werden. Der Tondichter war im höchsten Masse erstaunt über diese Wendung der Dinge; dass er an höchster Stelle sich warmer Protektion erfreute, hatte er nie geahnt. Erst später sollte er erfahren, dass einflussreiche Freunde bei der deutschen Gesandtschaft in Paris, ganz besonders aber die Gemahlin des österreichischen

---

*) Gasperini schildert den Ausfall der Probe mit folgenden bezeichnenden Worten: „Au moment, où j'ouvrais la porte du salon, Wagner se débattait avec le formidable finale du second acte; il chantait, il criait, il se démenait, il jouait des mains, des poignets, du coude, il écrassait les pédales, il broyait les touches" etc.

Botschafters, Fürstin Pauline Metternich geb. Gräfin Sandór, den kaiserlichen Befehl erwirkt hatten.

So sehr Wagner sich durch die hohe Anerkennung geehrt fühlte, beschlich ihn doch gleich anfänglich das Gefühl der Beklemmung vor der Laune des Pariser Jockey-Publikums. Er sollte sich in diesen Empfindungen auch nicht getäuscht haben. Bereits die Vorbereitungen zum „Tannhäuser" brachten zahllose Unannehmlichkeiten. Die Uebersetzung in's Französische war durch Edmond Roche im Mai beendet. Im Juni wurden die Rollen vertheilt. Direktor Royer (und später auch der Staatsminister) verlangten von Wagner die Einschiebung eines Ballets in den 2. Akt. Dazu konnte sich der Meister nicht verstehen; wohl aber erklärte er sich bereit, die Venusberg-Szene auszubauen und für das Ballet zu verwerthen.*) Man antwortete ihm, die Pariser wollten ein Ballet in der Mitte des Stückes sehen, nicht zu Anfang. Der Meister blieb diesem Ansinnen gegenüber taub. — Dann fehlte es wieder an einem geeigneten Tenor für den Tannhäuser selbst. Dies Alles stimmte Wagner so missmuthig, dass er nahe daran war, die Oper zurückzunehmen. Da fand sich endlich in Albert Niemann, dem berühmten Wagner-Interpreten des Berliner Opernhauses, der sich damals am Hannoveraner Theater hervorgethan hatte, ein passender Ersatz. Weiter aber wurde dem Tondichter um diese Zeit der heissersehnte Amnestie-Erlass zugestellt, der ihn endlich nach jahrelangem Umherirren die Rückkehr in die geliebte Heimath

---

*) In Wirklichkeit hat Wagner infolge dieser Anregung den Vorgang in der Venusgrotte später durch eine choreographische Szene erweitert und dadurch einer von ihm selbst anerkannten Schwäche der früheren Partitur abgeholfen. Gelegentlich der Ausführung dieses Planes gestaltete er auch den Dialog der beiden Hauptthelden noch dramatisch lebendiger und erhob die Eingangsszene zu grösserer Bedeutung. Dabei erfuhr die Ouverture eine Verkürzung, die Wiederkehr des Pilgerchors kam in Fortfall und aus den Motiven der Bacchanten und Sirenen leitete die Musik gleich zur ersten Szene über. Wagner schrieb über diese Arbeit am 13. September 1860 an seinen Freund Liszt nach Weimar: „Mit grosser Lust bearbeite ich die grosse Venusberg-Szene neu und gedenke dadurch der Sache sehr gut zu thun. Auch die Balletszene wird nach einem von mir erweiterten Plane ganz neu ausgeführt."

gestattete. — Am 24. September 1860 begannen die Klavierproben, im Dezember die Szenenproben.

Unterdessen hatte sich wegen der Balletfrage gegen Wagner eine feindliche Partei gebildet, welche vornehmlich aus Mitgliedern des Jockeyklubs bestand und ihre Gehässigkeiten in die Zeitungen lancirte. Die Jockeys, das Stamm-Publikum der Pariser Oper, verlangte ein Ballet zu sehen. Wagner widersetzte sich willenskräftig. Auch den Vorschlag der Direktion, zwischen den 1. und 2. Aufzug zur Befriedigung der Jockeys ein von der Oper völlig getrenntes Tanz-Poëm einzufügen, wies er entrüstet zurück. In der Presse war die Aufwiegelei gegen den deutschen Kompositeur in stetigem Wachsen begriffen. Die bissigsten Hetzartikel wurden von Stapel gelassen, sodass die Première des „Tannhäuser“ die wegen Erkrankung der Madame Todesco vom 8. auf den 13. März 1861 verschoben wurde, zu einem furchtbaren Anprall der öffentlichen Meinung, zu einem Kampfe führen musste.

Der riesige Raum der grossen Oper war überfüllt, der Ausdruck auf den Gesichtern der Anwesenden kalt und starr. Auch der Hof hatte sich eingefunden, eine Thatsache, welche bekanntlich den Pariser aristokratischen wie plebejischen Mob von jeher nicht abhalten konnte, seine Unanständigkeiten in cynischer Weise zum Besten zu geben.

„Die Opposition begann,“ so schreibt Glasenapp, „in der That ihr Wesen bereits im ersten Akte, wo sie sich vorzüglich gegen das Oboenritornell in der Hirtenszene richtete, während andererseits sogar dem Pilgerchor die bezahlten Chuchotements nicht erspart blieben. Hingegen erntete das Sextett und Finale des ersten Aktes grossen Beifall, der alle Gegenprotestation siegreich zu Boden hielt. . . . Um so gefahrdrohender erschien dies den Tonangebern der Opposition, welche bis dahin ihr Möglichstes gethan hatten, das Publikum vom Hören abzuziehen. Auch im Verlaufe des zweiten Aktes schienen ihre Bemühungen nicht recht zünden zu wollen und gegen das Ende desselben geriethen sie in zunehmende Furcht, einem vollständigen und glänzenden Erfolge des verhassten Werkes beiwohnen zu müssen. Es gab noch eine Waffe dagegen und eine für Paris gefährliche: nach gewissen Stichwörtern erhob sich von verschiedenen Seiten des Hauses ein lautes Gelächter. Dies Mittel wirkte, und als erst einige Witzwörter laut wurden, griff die Lachlust bei einem grossen Theile des Publikums in demselben Masse um sich, als Handlung und Musik tragischer wurden. Einer bedeutenden Manifestation beim Fallen des Vorhanges war die Spitze abgebrochen. Vergebens war ein Kampf des billiger denkenden Theils der Versammlung gegen diese Art des Angriffes. Die Fürstin Metternich wagte dem allgemeinen Tumulte aus der Loge des Staatsministers mit

demonstrativen Beifallsbezeugungen zu entgegnen; der Heroismus der hochgestellten Dame zog ihr aber so lebhafte und dauernde Kundgebungen zu, dass sie nach dem 2. Akte das Theater verliess. Noch galt es, den Erfolg des dritten Aktes zu untergraben, dessen Szenen den Glanzpunkt der ganzen Leistungen der Darsteller bildeten. . . . Die Fantasie an den Abendstern, von Morelli mit vollendeter, elegischer Zartheit vorgetragen, leiteten den besten Theil der Leistung Niemann's, die Erzählung der Pilgerfahrt, so glücklich ein, dass schon aus der Generalprobe ein ausnahmsweise bedeutender Erfolg dieses Aktes vorausgesehen werden konnte. Gerade an ihm vergriffen sich die Häupter der Opposition, indem sie jedes Aufkommen einer gesammelten Stimmung durch Ausbrüche heftigen Lachens zu hindern suchten. Als Niemann seine grosse Szene begann, rief man ihm zu: „Encore un pélérin!" —, und schallendes Gelächter folgte diesem Aufrufe. Sobald die Situation einen Ruhepunkt bot, gab der Kaiser selbst das Zeichen zum Applaudiren und das Publikum stimmte mit ein. Aber die Stimmung war unrettbar verdorben, und das schlecht inszenirte Wiedererscheinen der Venus steigerte die einmal erregte Lachwuth bis zur Ausgelassenheit. Der Direktor harrte nur eines kaiserlichen Winkes, um die Vorstellung noch kurz vor dem Schlusse abzubrechen. Beim endlichen Fallen des Vorhanges erfolgte stürmischer Hervorruf der Darsteller und reichlicher Beifall drückte die Opposition nach viertelstündigem Kampfe völlig darnieder; dass dies möglich war, konnte freilich als ein ausserordentlicher Sieg gelten." —

Hatte in der grossen Oper das rechtlich denkende Publikum der Seinestadt, dieses modernen Babels, noch seine Stimme geltend gemacht, so behielten die Jockeys in der von ihnen bestochenen Presse die Oberhand. All' die Unwürdigkeiten aufzuzählen, mit denen sich die französische Journalistik bedeckte, sind nicht wiederzugeben. Mit dem Geifer der Gehässigkeit bespritzte man den Komponisten und sein grosses Werk, das Erhabene durch blöde Witzeleien in den Staub herabziehend. — Gleichwohl fand am 18. März eine Wiederholung des „Tannhäuser" statt. Als sich im zweiten Akte die Opposition von Neuem erhob, donnerte ihr der anständige Theil der Zuhörerschaft ein vernichtendes: „A la porte les Jockeys!" entgegen. Die Jockeys jedoch hatten sich Jagdpfeifen mitgebracht und begannen auf denselben ein gräuliches Konzert, die ganze weitere Vorstellung mit diesen Misstönen begleitend. Vergebens zeigte das Kaiserpaar den aristokratischen Rowdys, den „tonangebenden Grössen" im Opernsaale, ihren tiefen Unwillen. Es wurde bis zum Schlusse weitergepfiffen. —

Wagner hatte sich zu einer dritten Aufführung des „Tannhäuser" am 24. März nur unter der Bedingung bereit erklärt, dass dieselbe am Sonntag ausser Abonnement gegeben würde.

Er gedachte auf diese Weise die Jockeys, welche an diesem Tage ihre Vergnügungen hatten, los zu werden. Vergebliches Hoffen! Sie entsagten ihrem rendez-vous im Onyxsaal und auf der Rennbahn, sie kamen in voller Rüstung angezogen. Trotzdem die Oper bis zum Ende gespielt wurde, war der Zuschauerraum der Platz tumultuarischer Szenen, wie sie die Kunstgeschichte nicht weiter kennt. Das Publikum erhob lärmend Einsprache gegen die frechen Ruhestörer, diese antworteten ihrerseits wieder mit Johlen und Pfeifen; der ganze letzte Akt erstickte im allgemeinen Tumulte und Zuhörer versicherten, nicht gehört zu haben, ob der Tannhäuser seine Romarie sang oder nicht.

Natürlich gaben diese Vorfälle der Presse von Neuem Gelegenheit, in schamlosester Weise den deutschen Meister anzugreifen. — Trotzdem die Direktion infolge der Antheilnahme des Publikums den „Tannhäuser" für eines der glänzendsten Kassenstücke hielt und das Haus für die nächsten Wiederholungen bereits jetzt gänzlich ausverkauft hatte, zog Wagner sein Werk zurück. Das denkwürdige Schriftstück an die Leitung der grossen Oper lautete:

„Paris, den 25. März 1861.

Die Opposition, die sich gegen den „Tannhäuser" kundgegeben, beweist mir, wie sehr Sie recht hatten, als Sie mir gleich anfangs über das Fehlen des Ballets und anderer herkömmlicher, szenischer Gebräuche, an welche das Publikum gewöhnt ist, Vorstellungen machten. Ich bedaure, dass der Charakter meines Werkes mir nicht gestattete, diesen Erfordernissen zu entsprechen. Jetzt, wo die ihm gemachte Opposition nicht einmal denjenigen Zuschauern, die zuhören möchten, erlaubt, ihm die zur Würdigung desselben nothwendige Aufmerksamkeit zu schenken, bleibt mir anständigerweise nichts übrig, als meine Oper zurückzuziehen. Ich ersuche Sie, diesen meinen Entschluss Sr. Excellenz dem Herrn Staatsminister mitzutheilen

Genehmigen Sie etc.

Richard Wagner."

Hiermit schliesse ich die geschichtlichen Angaben über den „Tannhäuser", welcher seinen Weltlauf unterdessen beendet und im fernen Westen, ebenso wie bei den deutschfeindlichen Russen auf gleiche Begeisterung gestossen ist. Während ich diese Zeilen niederschreibe (September 1891) wiederholt sich in Paris das unwürdige Schauspiel mit dem „Lohengrin". Die Chauvinisten hetzen das Volk, verkünden durch Maueranschläge, dass Frankreich in Gefahr sei, und versuchen die Première durch

Massen-Demonstration zu vereiteln. Die Polizei bietet Brigaden auf, um des Mob's Herr zu werden. — Nur mit tiefem Widerwillen kann jeder Deutsche, nein, Jeder, der die Kunst als internationales Gut betrachtet, diese Vorgänge verfolgen. Die Franzosen bezeichnen sich mit Vorliebe als Träger der Kultur, der Kunst und schöngeistiger Ideen. Dabei demonstriren sie gegen Meisterwerke aller Zeiten, nur weil ein Deutscher ihr Verfasser ist. Was wären Auber, Boieldieu, Gounod, Saint-Saëns und Bizet, wenn wir grossmüthige Deutsche sie nicht freundlich aufgenommen hätten, — nicht als Franzosen, sondern als Künstler; — wenn wir ihnen nicht die Ruhmesbahn geebnet hätten? — Durch uns ist ihnen der ehrenvolle Platz eingeräumt worden, den sie in der Kunstgeschichte behaupten, wir sind ihre treusten Freunde gewesen. Wäre dem Deutschen nicht die Humanität und der gänzliche Mangel an Vergeltungssucht von der Natur mit auf den Lebensweg gegeben, wir würden eine Reinigung unserer mit französischer Marzipankost überreich versehenen Konzertprogramme von den international gesinnten deutschen Kapellmeistern erzwingen, und dem Pariser Pöbel müsste es bald furchtbar klar werden, dass die gegenseitige „Revanche“ nur zum Nachtheil ihrer den deutschen Meistern gegenüber schemenhaften Komponisten ausfiele.
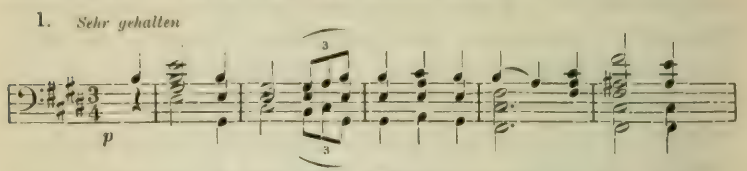
— —

3. Die musikalische Seite der Oper.

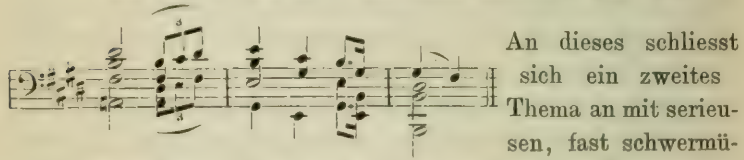
Für die Ouverture zu „Tannhäuser“ besitzen wir einen Kommentar vom Tondichter selbst*); dort heisst es: „Im Beginn führt uns das Orchester allein den Gesang der Pilger vor; er naht, schwillt dann zum Ergusse an, und entfernt sich endlich. — Abenddämmerung: letztes Verhallen des Gesanges.“ — Da gerade das Vorspiel zur Oper ein auf dem Repertoire jeder Kapelle befindliches Stück bildet, halte ich es für meine Pflicht, hier mit der Erklärung etwas ausführlicher zu werden, zumal

Ouverture.

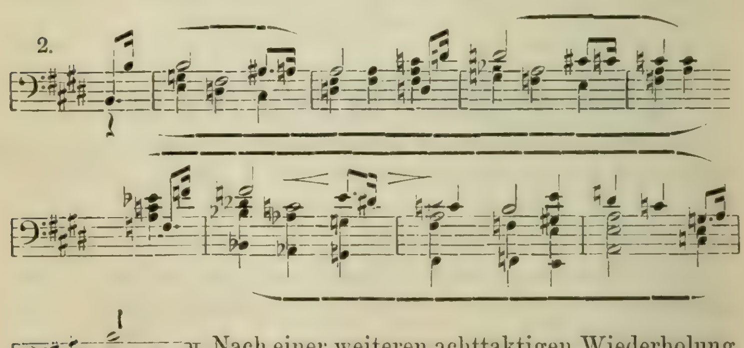
*) Richard Wagner: Gesammelte Schriften und Dichtungen, Bd. V S. 230: Ouverture zu „Tannhäuser“.

die sämmtlichen in der Ouverture angebrachten Motive der Oper selbst entnommen sind, daher dort nur eines Verweises bedürfen. Das Andante maestoso leitet mit dem Chor der älteren Pilger ein, der sich aus drei charakteristisch voneinander unterschiedenen Themen zusammensetzt. Da haben wir zunächst eine Weise, aus welcher Frieden und Ruhe spricht; ich nenne sie kurzweg das **Motiv der Gnade**:





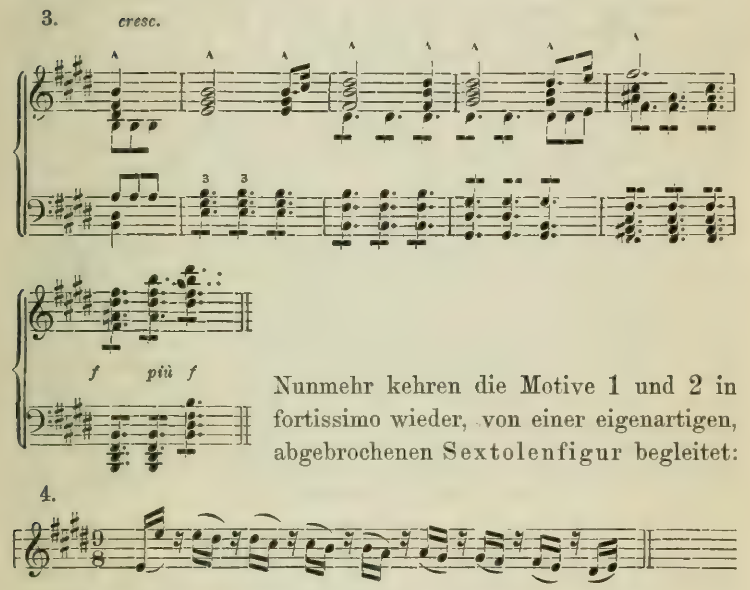
An dieses schliesst sich ein zweites Thema an mit serieusen, fast schwermüthigen Klängen, in den Akkordfolgen von schmerzlichem Ausdruck. Aus ihm tönen uns die Worte der Pilger entgegen: „Ach, schwer drückt mich der Sünden Last!“ — Es ist das **Motiv der Busse**:



Nach einer weiteren achttaktigen Wiederholung, die nichtminder modulatorisch reich ist, lenkt Wagner zur Grundtonart (E-dur) über und bringt das dritte Thema, das eigentlich nur ein Zwischenspiel ist und als Ueberleitung zu Nr. 1 betrachtet werden kann. Es birgt eine

gewaltige Steigerung in sich, aus den vollen Akkorden klingt ein Triumph-Gesang, ein Jubel heraus. Ich möchte dieses dritte Motiv das des Glaubensfestes und der Gnaden-Verheissung nennen und ihm die Worte des Pilgerchor's unterlegen:

> Am hohen Fest der Gnadenhuld
> in Dehmuth sühn' ich meine Schuld;
> gesegnet, wer im Glauben treu:
> er wird erlöst durch Buss' und Reu'.



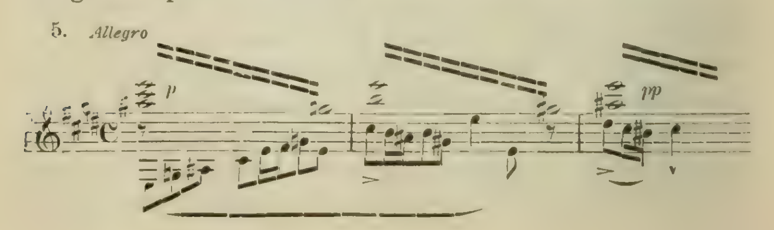
Nunmehr kehren die Motive 1 und 2 in fortissimo wieder, von einer eigenartigen, abgebrochenen Sextolenfigur begleitet:

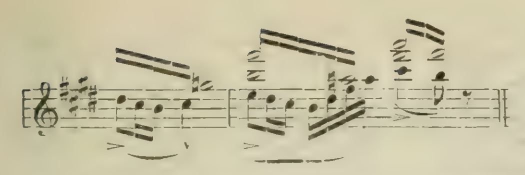
Man würde fehlgehen, wollte man dieselbe nur für musikalische Verzierung, für bedeutungsloses Beiwerk halten. Sie weist vielmehr auf die folgenden zauberischen Erscheinungen des Venusberges hin, es sind die „wirren Bewegungen eines grauenvoll üppigen Tanzes", die bereits die Weise des Pilgerchors umgaukeln, um später in das Bacchanal überzuleiten. Als sich das Motiv der Reue (2) wiederholt, stockt die Figur und setzt taktweise aus, um beim Motiv der Gnade (1), mit welchem der Pilgerchor verhallt, ganz in Fortfall zu kommen. Noch einmal tönen hier die frommen Weisen in ihrer ganzen Einfachheit. Dann verschwindet plötzlich das musikalische Bild, um in

jähem Uebergange einem neuen Platz zu machen. — Folgen wir zunächst Wagner's eigner Interpretation:

„Beim Einbruche der Nacht zeigen sich zauberische Erscheinungen: ein rosig dämmernder Duft wirbelt auf, wollüstige Jubelklänge dringen an unser Ohr; wirre Bewegungen eines grauenvoll üppigen Tanzes lassen sich gewahren. Diess sind die gefährlichen Zauber des „Venusberges", die in nächtlicher Stunde denen sich kundgeben, in deren Brust ein kühnes sinnliches Sehnen brennt. — Von der verlockenden Erscheinung angezogen, naht sich eine schlanke männliche Gestalt: es ist Tannhäuser, der Sänger der Liebe. Er lässt sein stolz jubelndes Liebeslied ertönen, freudig und herausfordernd, wie um den üppigen Zauber zu sich herzuzwingen. — Mit wildem Jauchzen wird ihm geantwortet. Dichter umgiebt ihn das rosige Gewölk, entzückende Düfte hüllen ihn ein und berauschen seine Sinne. Im verführerischen Dämmerscheine vor ihm ausgegossen, gewahrt sein wundersichtiger Blick jetzt eine unsäglich reizende Weibesgestalt; er hört die Stimme, die in süssem Erbeben ihm den Sirenenruf zutönt, der dem Kühnen die Befriedigung seiner wildesten Wünsche verheisst. Venus selbst ist es, die ihm erschienen. — Da brennt es ihm durch Herz und Sinne; ein glühend zehrendes Sehnen entzündet das Blut in seinen Adern: mit unwiderstehlicher Gewalt treibt es ihn näher, und vor die Göttin selbst tritt er mit seinem Liebesjubelliede, das er jetzt in höchstem Entzücken zu ihrem Preise ertönen lässt. — Wie auf einen Zauberruf thut sich nun das Wunder des Venusberges in hellster Fülle vor ihm auf: ungestümes Jauchzen und wilder Wonneruf erheben sich von allen Seiten; in trunkenem Jubel brausen die Bacchantinnen daher und reissen in ihrem wüthenden Tanze Tannhäuser fort bis in die heissen Liebesarme der Göttin selbst, die ihn, den in Wonne Ertrunkenen, mit rasender Gluth umschlingt und in unnahbare Fernen bis in das Reich des Nichtmehrseins mit sich fortzieht. Es braust davon wie das wilde Heer, und schnell legt sich dann der Sturm. Nur ein wollüstig klagendes Schwirren belebt noch die Luft, ein schaurig üppiges Säuseln wogt, wie der Athem unselig sinnlicher Liebeslust, über der Stätte, auf der sich der entzückende unheilige Zauber kundthat, und über die sich nun wieder die Nacht ausbreitet."

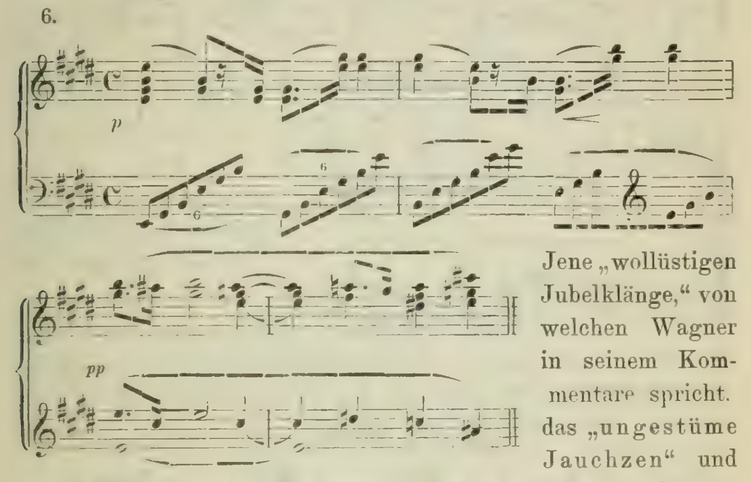
Man sieht, selbst in der Erklärung sucht Wagner nach den stärksten Ausdrücken, um die Sinnlichkeit der ganzen Szenerie mit grellsten Farben auszumalen. Dieselben sind jedoch noch zahm gehalten gegenüber der musikalischen Schilderung. Da vernehmen wir zunächst das Motiv der sinnlichen Verlockung, welches sich theils im Ganzen, theils taktweise durch die ganze Episode wiederholt:
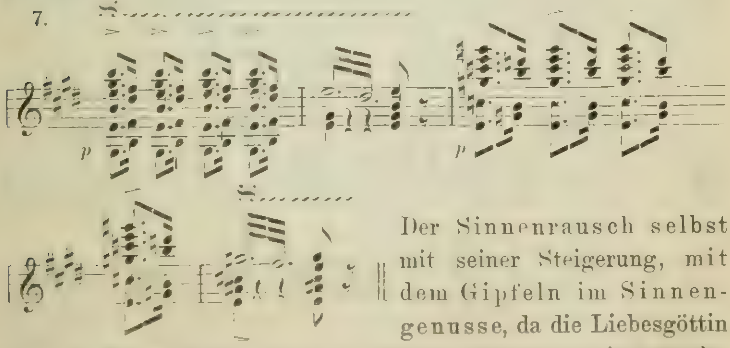




Nach dieser allgemeinen Charakteristik der Situation taucht der Lockruf der Sirenen und Bacchantinnen auf, welchem wir später in der ersten Szene der Oper wieder begegnen:

6.

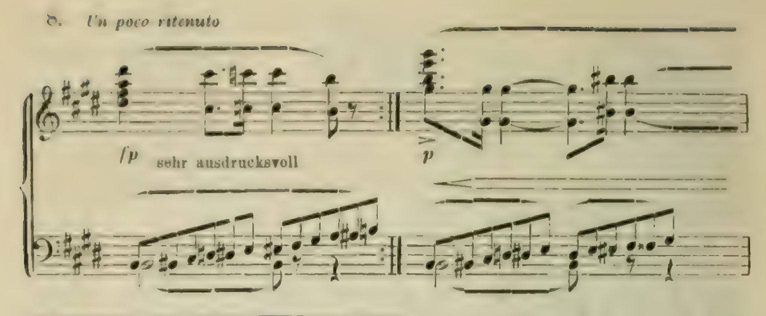


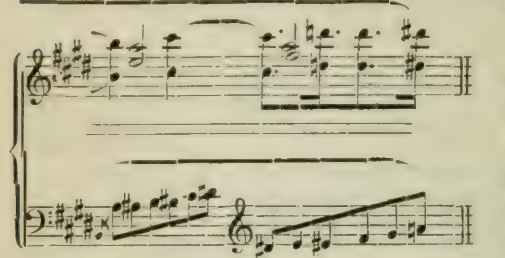
Jene „wollüstigen Jubelklänge," von welchen Wagner in seinem Kommentare spricht, das „ungestüme Jauchzen" und der „wilde Wonneruf" äussern sich in folgender bezeichnender Figur:

7.
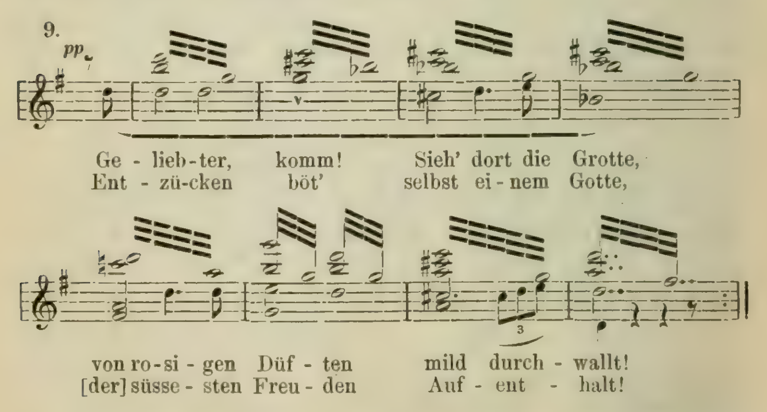


Der Sinnenrausch selbst mit seiner Steigerung, mit dem Gipfeln im Sinnengenusse, da die Liebesgöttin „den in Wonne Ertrunkenen mit heissen Liebesarmen in rasender Gluth umschlingt", um ihn in das „Reich des Nimmermehrseins mit sich fortzuziehen", findet seinen Ausdruck in dem Motiv
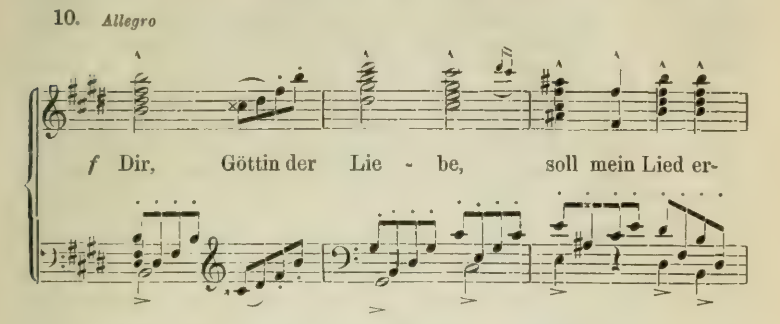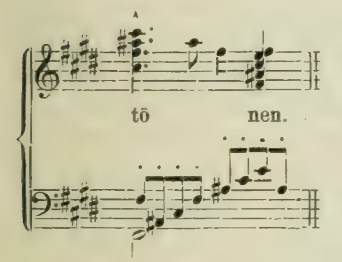




Den Lockruf der Venus verwerthet der Komponist mit Ausnahme der Rom-Arie in der ersten Szene zur Oper auch mit unterlegtem Text. Ich werde später auf denselben zurückkommen, füge jedoch bereits hier die Worte der Liebesgöttin, mit denen sie Tannhäusers Sinne zu bestricken versucht, dem Notenbeispiel hinzu:



Ich bemerke gleich, dass der Text an der Hauptstelle einige Noten in der Gesangspartie mehr erfordert und auch der Uebergang ein anderer ist. Das Beispiel soll lediglich dazu dienen, den Zusammenhang zwischen beiden Partie'n klarzule-

gen. — Entzückt über den wonnigen Spuk stimmt nunmehr Tannhäuser das Liebesjubellied zum Preise der Göttin an:





Auch dieses Thema ist der Oper entnommen. Ich fügte den Text bei und komme später gelegentlich der Besprechung des Akt II, Szene 4, wieder auf dasselbe zurück.

Hiermit wäre der Motivreichthum der Ouverture erschöpft; denn der letzte Theil enthält wiederum den Pilgerchor, umschwirrt von der bekannten Sextolenfigur (Beispiel 4). Somit unterscheiden wir in dem Vorspiel, das man als eine Art sinfonischer Dichtung hinstellen könnte, folgende Abtheilungen.

1. Pilgerchor (Andante maestoso). — 2. Das Herannahen des Venusbergzaubers (Allegro). Lockruf der Venus, Auftreten Tannhäusers. — 3. Das Hineinziehen des Sängers in den wilden Taumel und die Schilderung seines Sinnengenusses. — 4. Verschwinden des phantastischen Bildes und feierlicher Beschluss des Ganzen durch die fromme Weise der Pilger.

Theil 3 ist in der Ausspinnung seiner Motive und der Drastik seiner Ausdrucksweise dem Theil 2 weit überlegen. Zur Erklärung der 4. Abtheilung wende ich die vorhin abgebrochene eigene Schilderung des Tondichters an, im Uebrigen auf die Erklärung des Theil 1 verweisend:
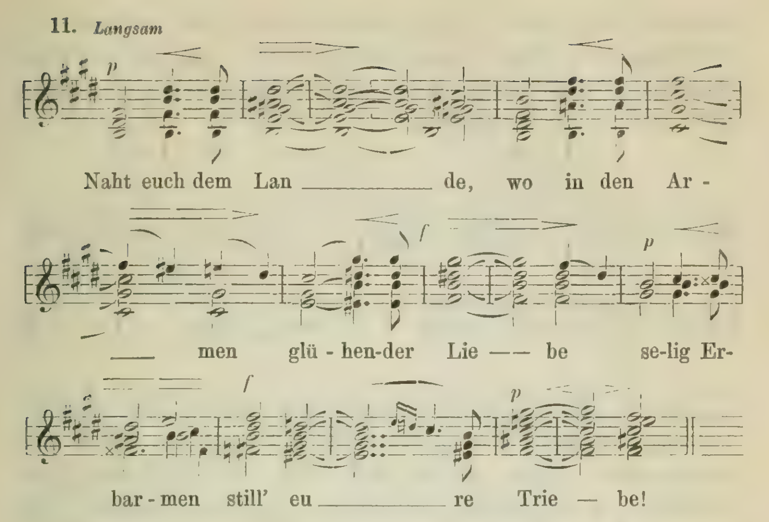
„Doch bereits dämmert der Morgen herauf: aus weiter Ferne lässt sich wieder der nahende Pilgergesang vernehmen. Wie dieser Sang

sich immer mehr nähert, wie der Tag immer mehr die Nacht verdrängt, hebt sich auch jenes Schwirren und Säuseln der Lüfte, das uns zuvor wie schauriges Klagegetön Verdammter erklang, zu immer freudigerem Gewoge, so dass endlich, als die Sonne prachtvoll aufgeht, und der Pilgergesang in gewaltiger Begeisterung aller Welt und Allem, was ist und lebt, das gewonnene Heil verkündet, dieses Gewoge zum wonnigen Rauschen erhabener Entzückung anschwillt. Es ist der Jubel des aus dem Fluche der Unheiligkeit erlösten Venusberges selbst, den wir zu dem Gottesliede vernehmen. So wallen und springen alle Pulse des Lebens zu dem Gesange der Erlösung; und beide getrennten Elemente, Geist und Sinne, Gott und Natur, umschlingen sich zum heilig einenden Kusse der Liebe."

Ueber die Erotik im „Tannhäuser", speziell auch in der Ouverture zur Oper, liess sich Vieles sagen. Ich überlasse es dem geschickten Interpreten, aus der Musik unter Zuhülfenahme meiner Andeutungen über diesen Punkt selbst sich nöthige Kenntniss zu verschaffen. Auf diese Weise werden zartbesaitete Gemüther nicht verletzt. Die Bemerkung kann ich jedoch nicht unterdrücken, dass Wagner in der musikalischen Schilderung das Mass des Aesthetischen überschreitet. Die mit behaglicher Breite beschriebenen Orgien, ihre Ausmalung bis in die kleinsten Einzelheiten, müssen auf empfängliche Seelen vergiftend, auf ideal angelegte Gemüther etwas abschreckend wirken. Die Kunst sollte — diesen Grundsatz hat schon Lessing festgestellt! — die Grenze des sittlich Erlaubten ebensowenig überschreiten, wie sie im Ausdrucke des Schrecklichen zu weit gehen darf. Wir würden ein Gemälde als unsittlich verwerfen, welches die Mysterien der Liebe enthüllt, wir sehen schon „Leda mit dem Schwan" nicht gern; darum darf auch die Musik sich nicht als Ausdrucksmittel für die nackte Wollust hergeben. Sie darf dies umsoweniger, weil sie an sich nichts Bestimmtes ist, sondern nur den Anstoss zur Ausmalung in der Fantasie giebt. Und hier liegt eine schädliche Uebertreibung so sehr nahe. — —

I. Aufzug, 1. Szene

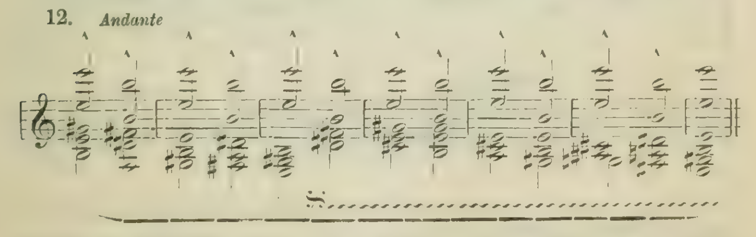
Das Venusberg-Bacchanal, also die erste Szene des ersten Aufzuges, nutzt die im Vorspiel gebrachten Motive bis zur letzten Möglichkeit aus. Da begegnen wir, der Situation angepasst, folgenden Themen: Notenbeispiel 7, 6, 5 und 8. Neu hinzu tritt nur der vierstimmige Sang der Sirenen; der in seiner Weiche bestrickend wirkt:



Der Sirenenruf wiederholt sich noch mehrere Male, untermischt mit der Durchführung des Thema 5 (Motiv der sinnlichen Verlockung).
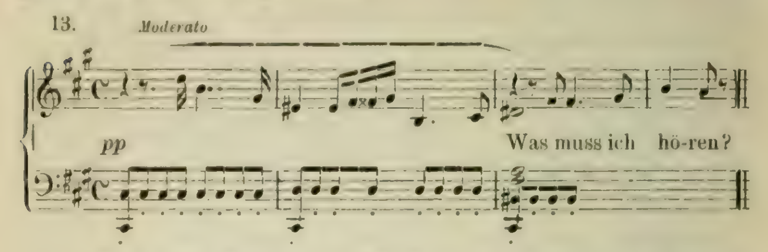
2. Szene.

Eine starke Triolenfigur bezeichnet Tannhäusers jähes Erwachen im Schoosse der Venus. Auf Befragen der Göttin, die ihn schmeichelnd wieder in ihre weichen Arme zwingt, erzählt er: „Im Traum war mir's, als hörte ich — was meinem Ohr so lange fremd, — als hörte ich der Glocken frohes Geläute." — Sinnig wählt Wagner die nachfolgende Begleitung:
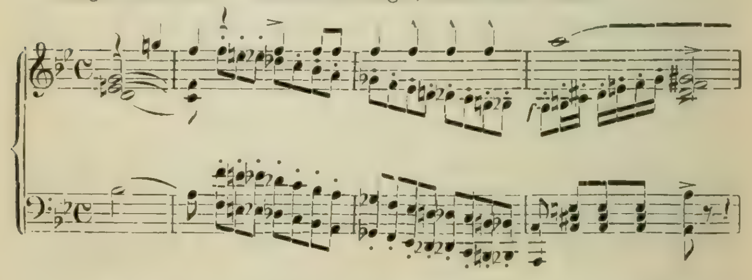


Der Kampf zwischen der Sehnsucht Tannhäusers nach der Oberwelt und den sinnlichen Verlockungen der Venus beginnt. Immer wieder fällt der Sänger der Liebe in die Netze der Göttin zurück, immer wieder tönt von seinen Lippen das Liebesjubellied (Beispiel 10), um am Schlusse in den drängenden

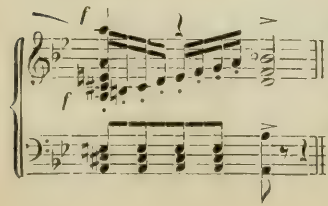
Wunsch überzuleiten: „Aus deinem Reiche muss ich flieh'n. — O, Königin! Göttin! Lass mich zieh'n." Die tiefe Verstimmung der Venus über das Verlangen des Geliebten giebt sich in der Figur kund:



Allein alle Künste der Verführung prallen an dem von heissem Verlangen nach dem keuschen Lichte des Erdentages Beseelten ab. Venus ist unerschöpflich in der Aufbietung ihrer Reizmittel, welche in der Verlockung: „Geliebter komm! Sieh' dort die Grotte" (Beispiel 9) gipfeln. Unsägliche Wollust athmet das kurze Intermezzo (Moderato); von Neuem stimmt Tannhäuser das Liebesjubellied an, von Neuem drängt sich am Schlusse die Sehnsucht nach der Erde hinein. Da endlich wird Venus erbittert:

14.
Bewegt Zieh hin! Was du verlangst, das sei dein Loos!



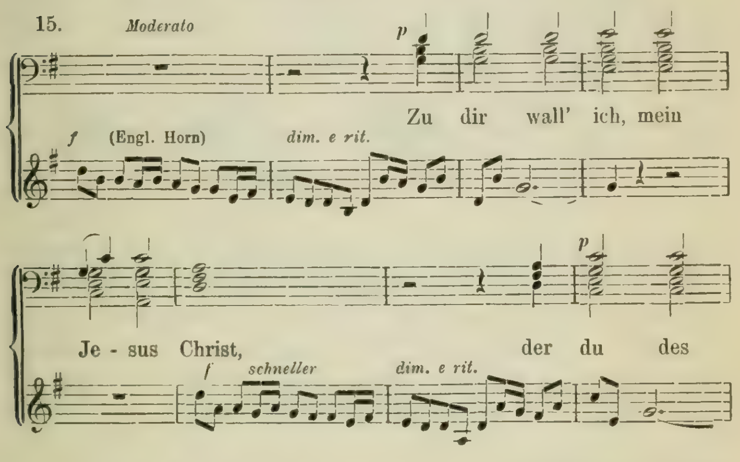


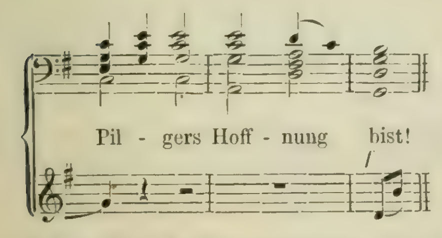
Immer wilder erklingt die Weise. Die fanatische Liebesgöttin verflucht den Treulosen und mit ihm das ganze menschliche Geschlecht. „Nie wird Vergebung dir zu Theil (nämlich von Seiten der Menschen dafür,

dass er im Venusberge weilte)! Kehr' wieder, schliesst sich dir das Heil!" — Darauf Tannhäuser: „Mein Heil! Mein Heil ruht in Maria!" Kaum ist das Wort seinen Lippen entquollen, als der Zauber des Venusberges versinkt und der Sänger unter der Wartburg vor einem Madonnenbilde steht.

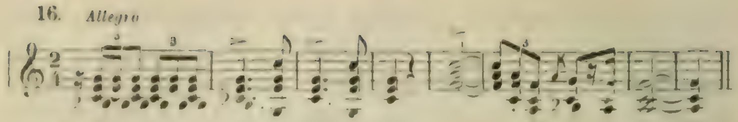
3. Szene.

Ein Hirt bläst auf der Schalmei (Englisches Horn auf dem Theater) seine eintönige Weise; unter die pastoral gehaltene Melodie mischt sich der Chor der älteren Pilger, die von der Wartburg herabziehen und näher kommen:
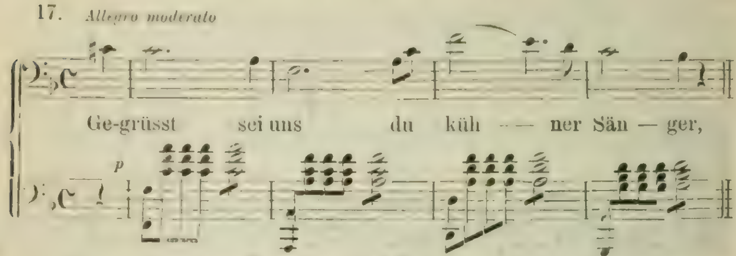




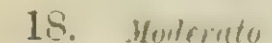
Die Wirkung des a capella-Chores zusammen mit dem melancholischen Tone des corno inglese ist eine eigenartige. Allmählich verstummt die Schalmei, als der Zug näher kommt und endlich die Bühne betritt. Erst nach dem Zuruf des Hirten und des tieferschütterten Minnesängers begleitet eine im Stakkato gehaltene Sechzehntel-Figur im Bass den Choral, der allmählich wieder in der Ferne verhallt. Sofort setzt ein Hornruf ein, das Nahen des Landgrafen mit seinen Jagdgästen bezeichnend. Das Motiv ist ein sehr einfaches:

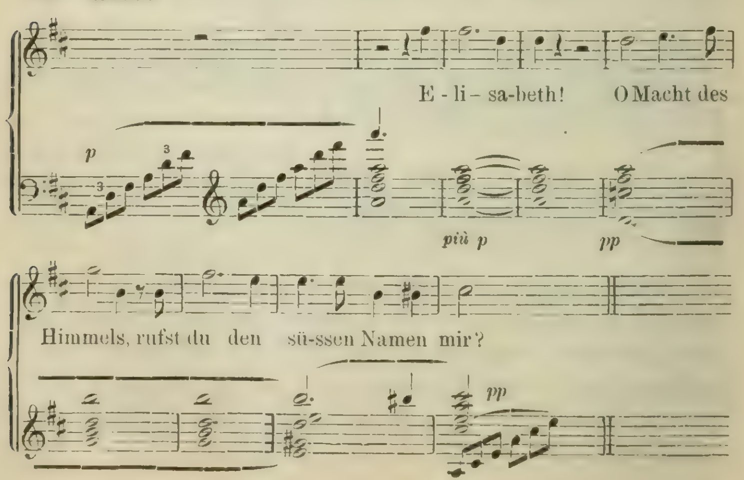


4. Szene. Der Landgraf tritt mit den Sängern auf. Wolfram von Eschenbach erkennt in dem Büsser Heinrich, den Tannhäuser, und begrüsst den einst im Zorn aus dem Freundeskreise Geschiedenen mit dem herzlichen Sange:

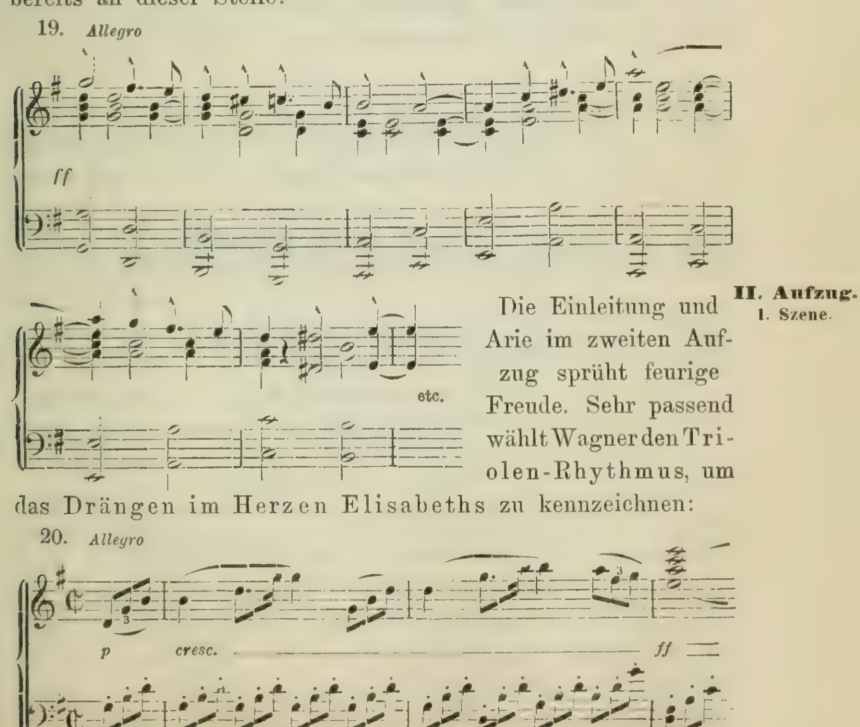


Allein Tannhäuser weisst den freundlichen Willkommengruss von sich. Der Trotz ist es, welcher sich in ihm aufbäumt. Immer mehr drängen die Freunde in ihn, bis Wolfram von Eschenbach den Namen der edlen Landgrafentochter nennt: „O, bleib' bei uns! Bleib' bei Elisabeth!" — Tannhäuser bleibt, tief erschüttert, wie gebannt stehen:



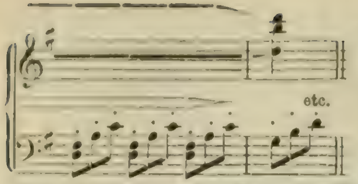


Das herrliche, sich an die Eröffnungen Wolframs über Elisabeths keusche Liebe zu Tannhäuser anschliessende Sextett sucht in der neueren Opernmusik seinesgleichen. Ein Gegenstück zu ihm findet sich nur im III. Aufzuge der „Meistersinger von Nürnberg". Was Polyphonie, Melodieenreichthum und frische, üppig quellende Erfindungskraft anlangt, ist es so wunderbar schön, dass selbst die bornirten Pariser Jockeys tiefergriffen waren und dem anwesenden Meister Beifall zuriefen. Gegen das Ende wird das Sextett lebhafter. Im Orchester ertönen die Fanfaren der Jagdhörner, während der Tross mit Pferden und Meute auf der Bühne erscheint. Als der Vorhang sich über der belebten Szene senkt, leitet das Nachspiel bereits in das Motiv der Liebesfreude über, welches später bei der Arie der Elisabeth wiederholt Verwendung findet. Ich bringe es bereits an dieser Stelle:

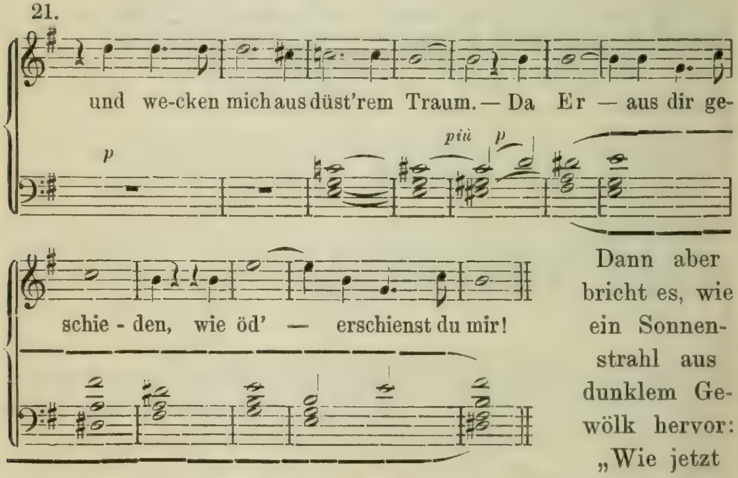


II. Aufzug.
1. Szene.

Die Einleitung und Arie im zweiten Aufzug sprüht feurige Freude. Sehr passend wählt Wagner den Triolen-Rhythmus, um das Drängen im Herzen Elisabeths zu kennzeichnen:



Dabei muss er sich vorsehen, dass der musikalische Ausdruck nirgends mit dem edlen Charakter der deutschen Jungfrau, wie er gerade in Elisabeth gezeichnet wird, kollidirt. Im Beispiel 20 gewahrt man die Steigerung der Erwartung bis zum ff., eine kurze Aeusserung derselben, dann ein erschrecktes Zurückgehen und Insichverschliessen, bis sich endlich im Thema 19 der innere Jubel in seiner ganzen Gewalt kundgiebt. Dieselben Gedanken sind massgebend und bilden die Grundlagen für die Arie der Elisabeth, welche sich mehr in rezitativischer Form bewegt. Nur an einer einzigen Stelle wird der Jubel unterbrochen bei der Reflexion über die lange Abwesenheit des geliebten Tannhäuser. Es heisst dort: „Dich, theure Halle, grüss' ich wieder, froh grüss' ich dich, geliebter Raum! In dir erwachen seine Lieder:

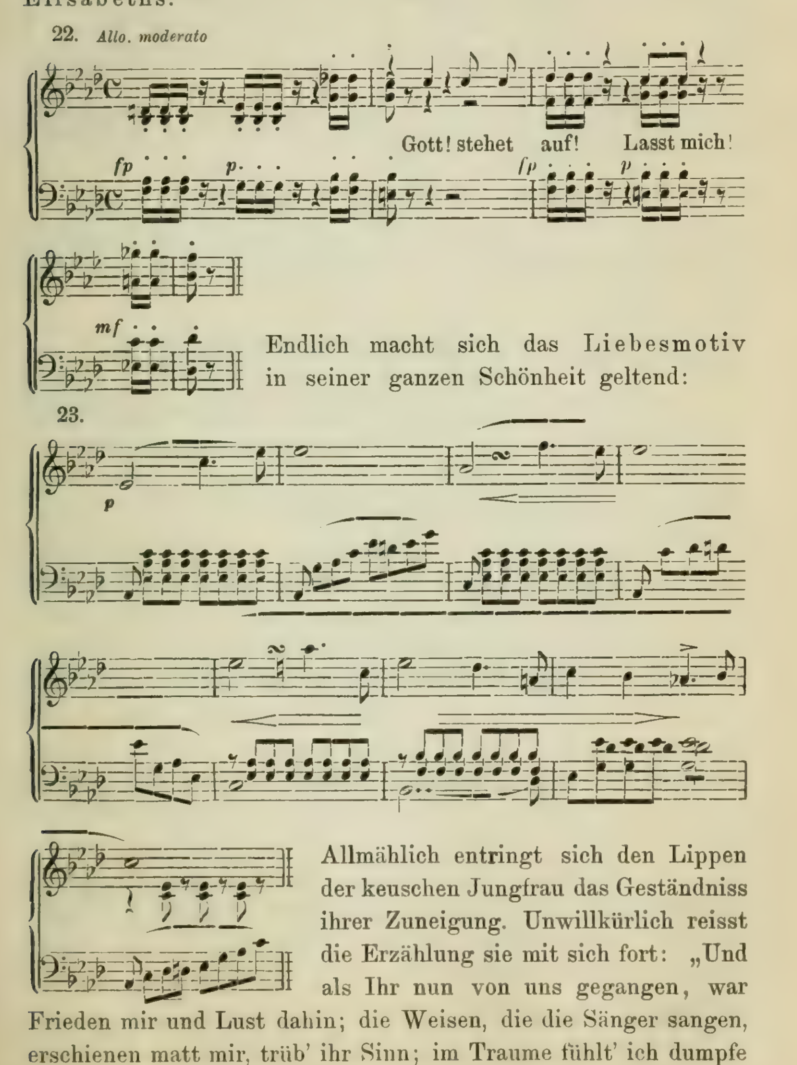


Dann aber bricht es, wie ein Sonnenstrahl aus dunklem Gewölk hervor: „Wie jetzt mein Busen hoch sich hebet, so scheinst du jetzt so hoch und hehr; der mich und dich (die theure Halle nämlich mit seinen Tönen) so neu belebet, nicht weilt er ferne mehr!“ — Die Steigerung gegen den Schluss hin im Più mosso ist gewaltig, die Triolen werden infolge der schnelleren Taktart durch Achtel ersetzt, das Jubelmotiv (19) beschliesst den

Abschnitt. Ein jäher Uebergang von G- nach As-dur bezeichnet das Nahen Tannhäusers an der Hand Wolframs.

2. Szene.

Trefflich charakterisirt Wagner durch die abgebrochenen Sechzehntel das Zögern und die schüchterne Verwirrung Elisabeths:



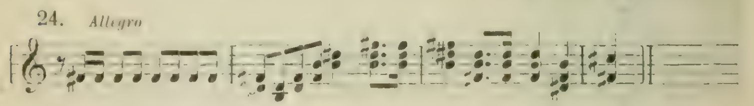
Endlich macht sich das Liebesmotiv in seiner ganzen Schönheit geltend:

Allmählich entringt sich den Lippen der keuschen Jungfrau das Geständniss ihrer Zuneigung. Unwillkürlich reisst die Erzählung sie mit sich fort: „Und als Ihr nun von uns gegangen, war Frieden mir und Lust dahin; die Weisen, die die Sänger sangen, erschienen matt mir, trüb' ihr Sinn; im Traume fühlt' ich dumpfe

Schmerzen, mein Wachen war trübsel'ger Wahn: die Freude zog aus meinem Herzen. Heinrich! Heinrich! Was thatet Ihr mir an?" — Da fällt der Sänger begeistert in die Saiten und gesteht im feurigen Liede, dass ihn die Liebe zu ihr, zu Elisabeth, wieder nach der Wartburg geführt habe, und jubelnd tönt das Glück der Beiden aus dem Zwiegesange (Allegro) wieder, nach welchem Tannhäuser sich im Taumel seiner Glücksgefühle entfernt.

3. Szene. In die kurze dritte Szene zwischen Elisabeth und ihrem Oheim, den Landgraf Hermann von Thüringen, die voll zarter Wendungen ist, mischen sich bereits die Trompeten-Fanfaren aus dem Burghofe, das Nahen der Edlen und Sänger verkündend.

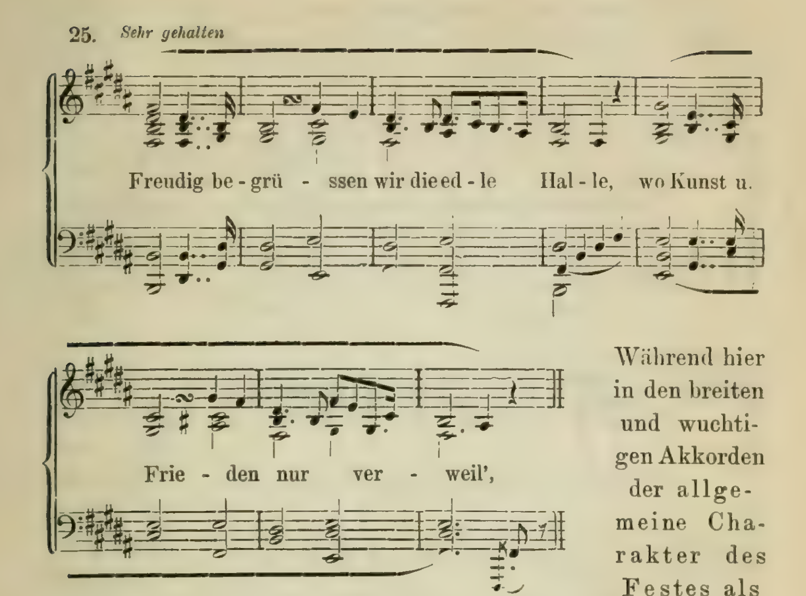
24. *Allegro*



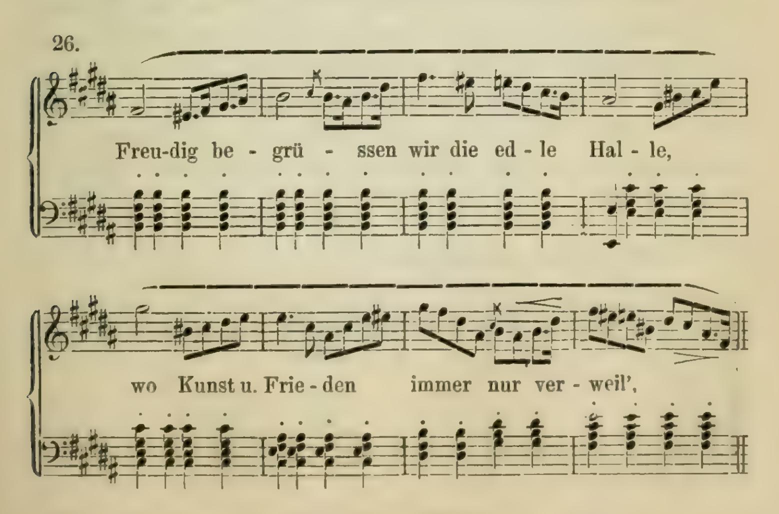
Weshalb Wagner die kleine Episode als selbständige Szene behandelt, ist mir unklar. Sie steht, ebenso wenig wie Szene I, in einem Verhältniss zu der grossen 4. Szene, sondern kann höchstens als kurze Ueberleitung gelten.

4. Szene. Der den eigentlichen „Sängerkrieg auf Wartburg" einführende Marsch und Chor ist allgemein bekannt. Man hört ihn in Konzert-Aufführungen ebenso häufig, wie das Vorspiel zu „Tannhäuser". Das soll mich nicht abhalten, einige Worte über seinen musikalischen Aufbau zu verlieren: Die bereits eben (Beispiel 24) angegebene Fanfare bereitet den Marsch selbst vor; sie wiederholt sich im weiteren Verlaufe desselben öfter als Uebergang zu neuen Themen, die zunächst während des Einzugs der Gäste vom Orchester allein wiedergegeben werden. Später erst gesellt sich der Chor bei der Wiederholung hinzu. Ich füge daher den nachfolgenden Notenbeispielen gleich den zugehörigen Text bei, indem ich darauf hinweise, dass gerade hier Wagner verschiedentlich nicht richtig skandirt und mit Verstössen gegen die musikalische Anpassung an den Text verstösst.

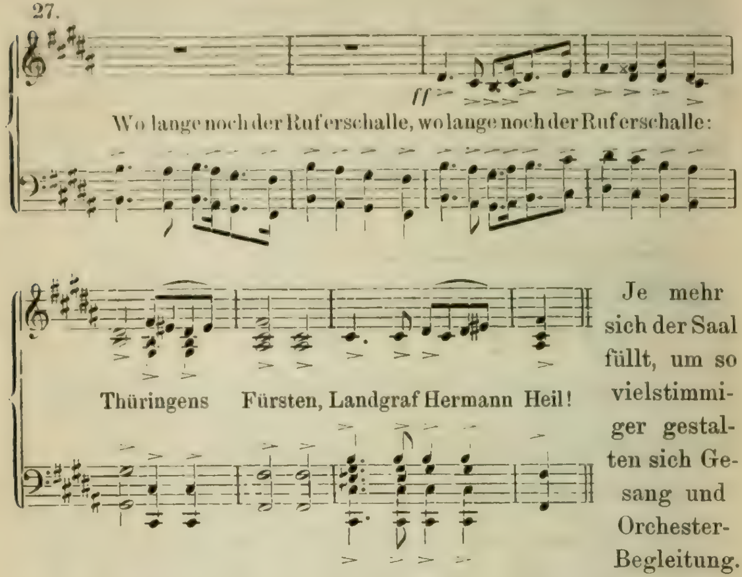
Erstes Thema:



Während hier in den breiten und wuchtigen Akkorden der allgemeine Charakter des Festes als solcher wiedergegeben werden soll, beschreibt das zweite Thema bereits die Feier genauer als eine Versammlung ritterlicher Mannen und Edler des Reiches:

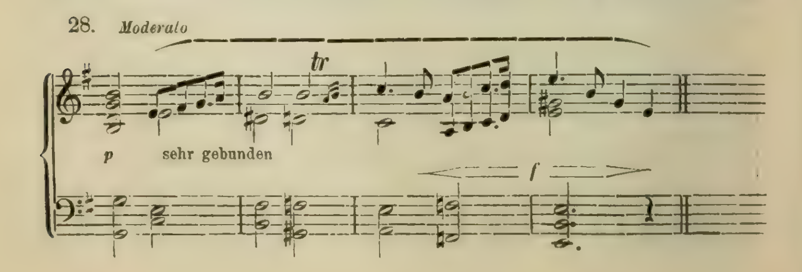


Als drittem Motiv begegnen wir demjenigen der **Huldigung an den Veranstalter des Festes, den Landgrafen:**
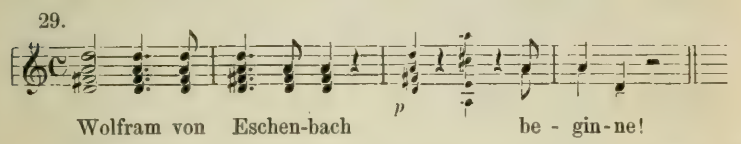


Je mehr sich der Saal füllt, um so vielstimmiger gestalten sich Gesang und Orchester-Begleitung.

Bei der Wiederkehr des ersten Thema's (25) verwendet der Tondichter im Basse Oktavengänge (Achtel), bei der des zweiten Thema's (26) einen wirkungsvollen Orgelpunkt auf der Oberdominante, der das Huldigungsmotiv, in welches die Fanfare (24) mit verwoben ist, um so schöner hervortreten lässt. — Beim **Eintritt der Sänger** bricht die Fanfare nach einem Ritardando plötzlich mit H ab, eine weiche Weise in G-dur ertönt:



Die Ansprache des Landgrafen, des Beschützers und Förderers der Sangeskunst, erinnert an die Hans Sachs' in den „Meistersingern von Nürnberg", der Inhalt der Verkündigung, die Elisabeth als Preis für das beste Lied verheisst, an Pogners Rede in der Meistersingerzunft. — Während die Gäste ihrem weisen Herrn zujubeln und der Marsch verklingt, haben die vier Edelknaben durch das Loos Wolfram von Eschenbach für den ersten Wettgesang erkoren. Sie treten vor und fordern den edlen Freund Heinrichs auf:

29.



Finale.

Auf das Finale, welches beiläufig mehr als tausend Takte umfasst, kann ich mich in Rücksicht auf den knapp bemessenen Raum nicht ausführlich einlassen. Ausserdem ist es hinsichtlich der umfangreichen Liebes-Preislieder der einzelnen Sänger unmöglich, durch Notenbeispiele das Verständniss zu erleichtern. Die Prinzipalstimme allein ohne ergänzende Orchesterbegleitung wiederzugeben, wie es zeitgenössische Wagner-Erklärer mit Vorliebe thun, halte ich für unvortheilhaft und wenig nützlich.

Wolfram von Eschenbachs Gesänge sind im ganzen „Tannhäuser" streng nach altem Muster durchgeführt, mehr rezitativisch gehalten und meist von vollen oder gebrochenen Akkorden der Harfe begleitet. Sie athmen durchweg hohe Reinheit, idealen Schwung, obgleich sie mit der Zeit etwas eintönig werden. Tannhäusers Entgegnungen strotzten von Sinnlichkeit, die sich mit zunehmender Erregung unter Sängern und Zuhörerschaft steigert. Sobald er beginnt, tönt uns das Motiv der sinnlichen Verlockung aus dem Venusberge (5) entgegen, die Nähe der Göttin und ihren zauberischen Einfluss auf den Sänger andeutend, bis der Taumel Tannhäusers in dem Liebesjubellied (10) seinen Höhepunkt erreicht. Hier sein charkteristischer Schluss:
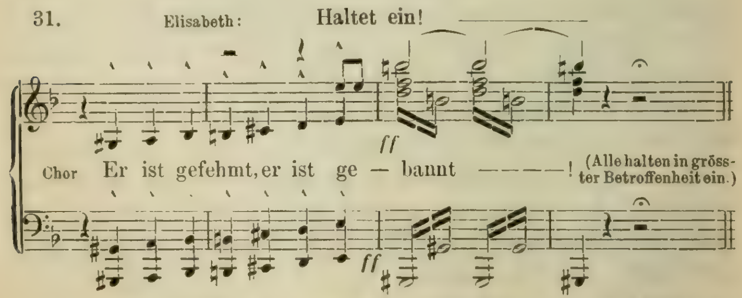
30.

zieht hin, zieht — — in den Berg der Ve ——— nus ein!

cresc. *ff* *ff*
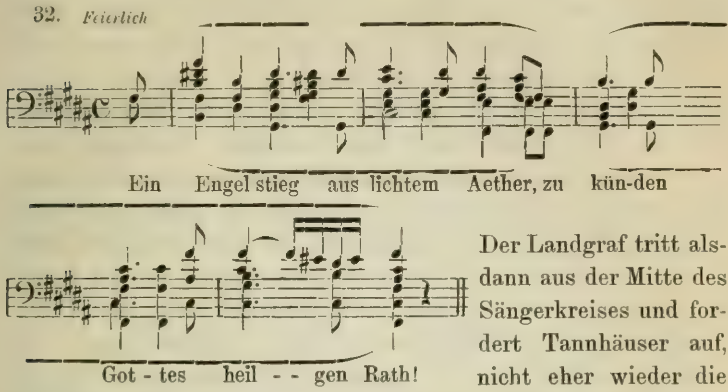
(Allgemeiner Aufbruch und Entsetzen).

Als der weibliche Theil der Zuhörerschaft scheu entflohen ist und die anwesenden männlichen Gäste auf den Frevler eindringen, wirft sich Elisabeth zwischen Tannhäuser und die Erbitterten:



Sie gesteht ihre Liebe zu dem Verfehmten und bittet um Gnade für ihn, damit er nach Rom pilgere und vom heiligen Vater Vergebung seiner Sünden erhalte. Die von edler Begeisterung getragenen Worte verfehlen ihren Eindruck nicht.

Der Landgraf und die Sänger lassen tieferschüttert die erhobenen Schwerter sinken:



Der Landgraf tritt alsdann aus der Mitte des Sängerkreises und fordert Tannhäuser auf, nicht eher wieder die reine Schwelle seines Hauses, den unentweihten Boden seines Landes zu betreten, bis der Fluch, der auf ihm laste, gesühnt sei. Ein gewaltiger Chor, in welchem die Anwesenden ihre Rache androhen, während Tannhäuser und Elisabeth das zerschellte Glück bejammern, schliesst sich an die Ansprache. Da tönt plötzlich aus dem Thale herauf durch die offene Halle der Chor der jüngeren Pilger gnadenverheissend (Notenbeispiel 3) zu den Erregten herauf. Plötzlich schweigt der wilde Sang, alle hören andächtig der frommen Weise zu. Tannhäuser, der bisher in tiefer Zerknirschung dagestanden, glaubt ein Zeichen des Himmels zu vernehmen.

„Gesegnet, wer im Glauben treu!
Er wird erlöst durch Buss und Reu!"

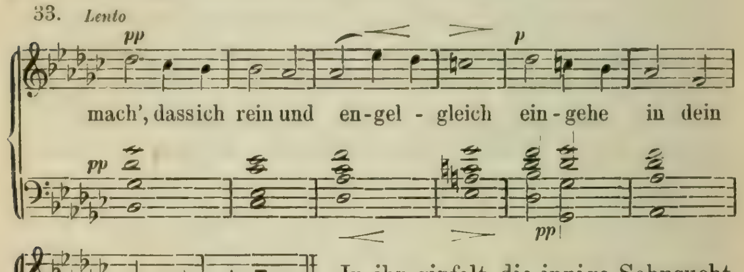
Mit dem Rufe: „Nach Rom!" eilt er hinweg. Ein jäher Uebergang nach H-Dur kennzeichnet den Hoffnungsstrahl, der in das Dunkel seines Herzens fällt. Feierlich belebt schliesst das Finale.

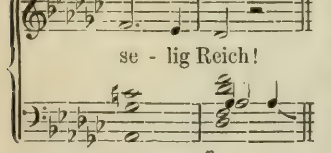
III. Aufzug Einleitung.

Die Einleitung zum dritten Aufzuge schildert Tannhäusers Pilgerfahrt nach Rom; sie ist ein kurzes Tongemälde von tiefergreifender Gewalt. Der Hauch der Schwermuth lagert über ihm vom ersten bis zum letzten Takte. Der Komponist bedient sich zur Schilderung der Irrfahrten seines Helden ausschliesslich Motive aus dem Pilgerchor und der grossen Rom-Arie seines

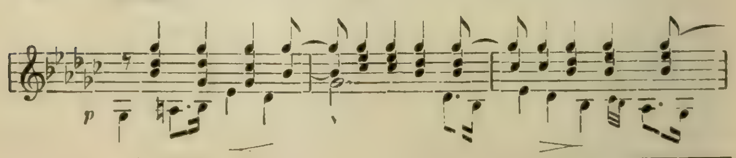
Helden. Wir geleiten die frommen Büsser nach der Stadt des Gnadenheils, unter ihnen auch Tannhäuser, dem Seelenqualen das Innere zerreissen. Wir sehen ihn vor dem heiligen Vater im Staube niedersinken. Die Wiederholungen jener „wirren Bewegung eines grauenvoll üppigen Tanzes" zeigen, wie sein Mund beichtet, dumpfe Akkorde schildern die Zerknirschung, als ihm die erflehte Gnade und Verzeihung verweigert wird.

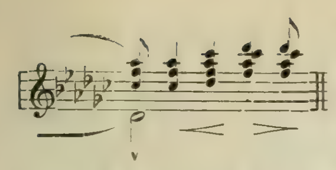
1 Szene. Der aufgehende Vorhang enthüllt die Szenerie des ersten Aufzuges; herbstlich gefärbt ist das Laub, ein Abbild der trüben Stimmung im Herzen der Handelnden. Wolfram findet Elisabeth in stillem Gebet. Die Pilger erscheinen (mit Motiv der Gnade [1]) auf der Bühne. Tannhäuser befindet sich nicht unter ihnen, vergebens sucht Elisabeth den Geliebten in ihren Reihen. Sie wirft sich unter dem Muttergottes-Bilde zum Gebet nieder. Wunderbar rührend ist die einfache, getragene Weise, tief ergreifend dringt ihre flehentliche Bitte zu uns:
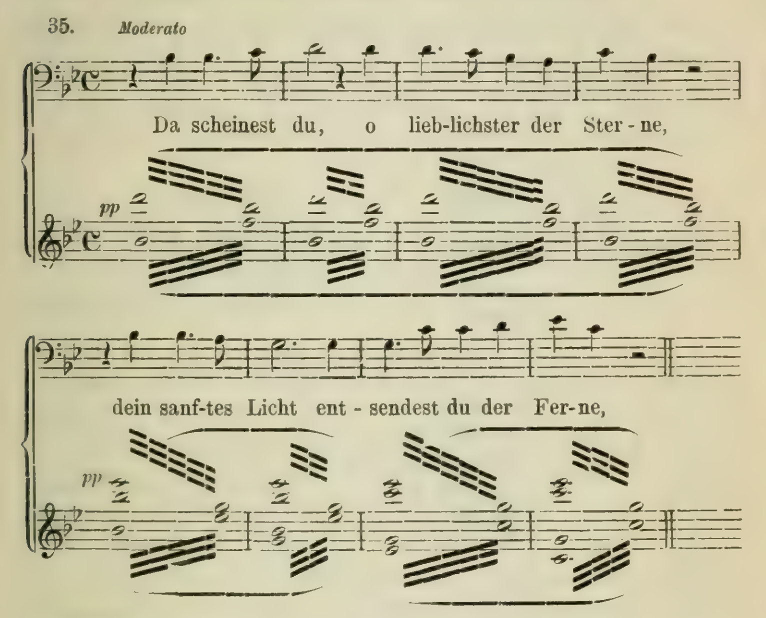




In ihr gipfelt die innige Sehnsucht, das kummervolle Erdendasein gegen das verklärte Fortleben im Jenseits auszutauschen. Den langsamen Weggang Elisabeths begleitet eine feierliche Melodie, welche analog der Musik Beethovens auf den Tod Klärchens die Erlösung der frommen Dulderin darstellen soll, die Erfüllung ihrer Bitte durch Madonna:
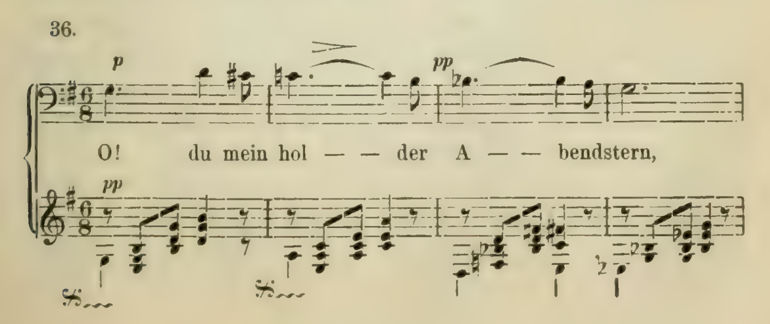


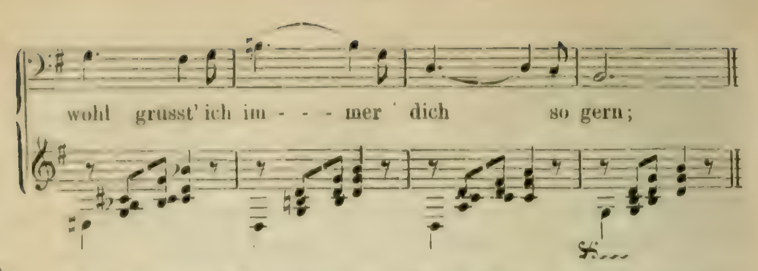


2. Szene. Wolfram ist allein zurückgeblieben. Seine kummerbeladene Seele sucht Trost im Liede. So haucht er sein innerstes Wesen, all' sein Denken und Fühlen in dem bekannten Sang an den Abendstern aus. In der Einleitung schildert er der Seele Sehnsucht nach jenen lichten Höhen:



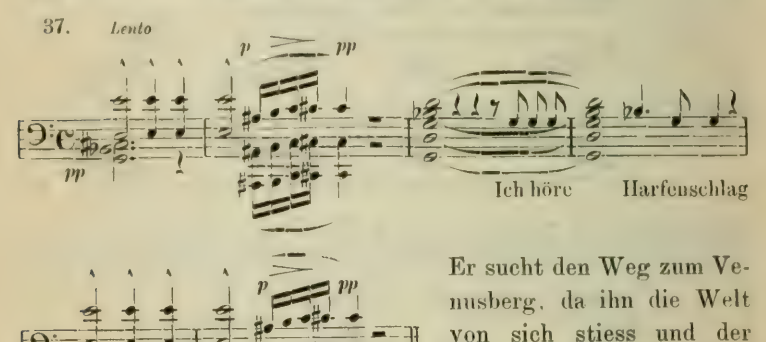
Dann klingt sein Lied in einen Hymnus auf den blitzenden Freund am Himmel aus:





3. Szene
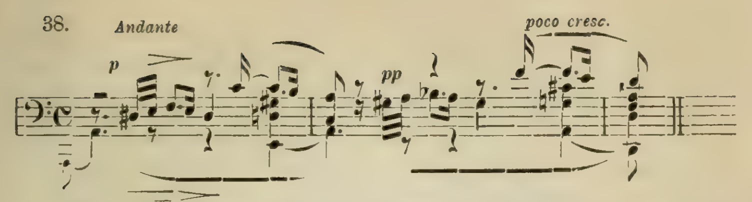
Da erscheint Tannhäuser auf der Bühne, in zerrissener Pilgerkleidung, unentsündigt von Rom kommend. Eine **trotzige Figur** kennzeichnet die Stimmung, die ihn beseelt:



Er sucht den Weg zum Venusberg, da ihn die Welt von sich stiess und der heilige Vater dem Büssenden göttliche Gnade versagte. Verbitterung ist in sein Herz eingezogen. — Wolfram erkennt ihn im Dunkel der Nacht, er bestürmt ihn mit Bitten, durch die sich Tannhäuser endlich erweichen lässt, seine Erlebnisse in Rom dem Freunde zu erzählen.
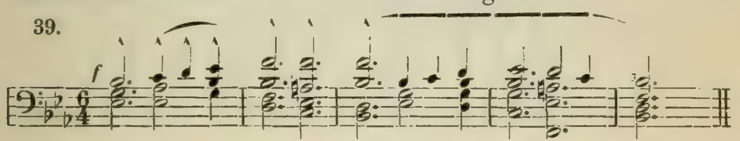
Die Tonmalerei in diesem Abschnitt gehört zu dem Vollendetsten, was Wagner schuf, und bildet fraglos trotz der vielfach rezitativischen Form den **Höhepunkt der ganzen Oper.** Vor allen Dingen weiss der Tondichter bei der Erwähnung der Liebesgöttin auf's Geschickteste jene bereits oben ausführlich besprochenen Motive aus dem Venusberg einzuflechten. Aeusserst charakteristisch ist die Figur, welche sich durch die ganze Erzählung hindurchzieht und den Trotz (No. 37) mit der **dumpfen Zerknirschung** paart:

38.



Nach Schilderung all' der tausend Qualen, die er auf dem langen Wege bis Rom erduldet, geht Tannhäuser über auf die Verstossungsszene vor dem Papste. Er wirft sich vor dem heiligen Vater in den Staub und fleht um Vergebung. Hier das Motiv, welches die Feierlichkeit des Aufzugs, die fromme Stimmung der tausend Büsser und die Majestät des höchsten Kirchenfürsten wiedergeben soll:

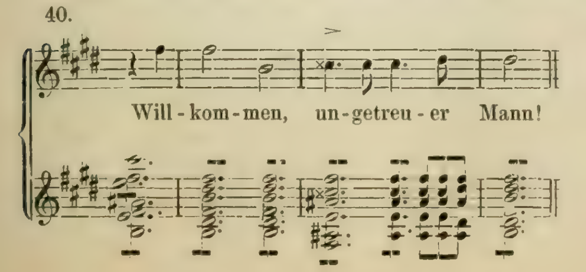
39.



dim. *p* *più* *p*

(Die letztgenannten zwei Themen verwendet übrigens Wagner neben dem Pilgerchor ausschliesslich zur Einleitung in den III. Akt [„Tannhäusers Pilgerfahrt"].) Bei dem Fluche des Papstes tönt uns wieder das Motiv des Trotzes (37) entgegen. — Dann folgt die Venusberg-Episode: „Zu dir, Frau Venus, kehr' ich wieder, wo nun dein Reiz mir ewig lacht!" Die grauenhafte Lüsternheit dieses Wunsches glaubte der Komponist am Besten in Tönen wiedergeben zu können, wenn er die Worte dem Lockruf der Venus (9) unterschiebt. In dieser ernsten Situation klingen sie schauerlich. Bald erscheint denn auch die Liebesgöttin auf den Ruf Tannhäusers in all' dem Zauber ihrer sinnlichen Reize. Sie heisst den Weltmüden willkommen.
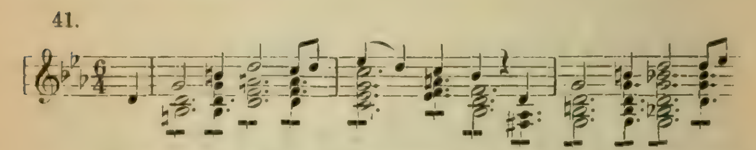
40.
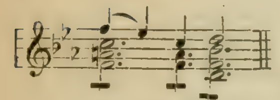


Man beachte die ungeheuere Sinnlichkeit, die sich in der Disharmonie des dritten

Taktes ausspricht. Es ist dies die einzige neue Wendung in der Szene; die übrigen Themen sind der Venusberg-Szene entlehnt. Beinahe gelingt es der Göttin, den Geliebten wiederzugewinnen. Da tönt von Wolfram's Lippen das erlösende Wort: „Elisabeth!“ und aus dem Waldgrunde dringt das Grablied herauf, mit welchem die Minnesinger die Leiche Elisabeths begleiten. Der Spuk verschwindet. — Nachdem Tannhäuser am Sarge der frommen Dulderin todt zusammengebrochen ist, kündet der heranziehende Chor der jungen Pilger das Gnadenwunder des Herrn an:

41.

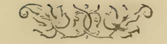




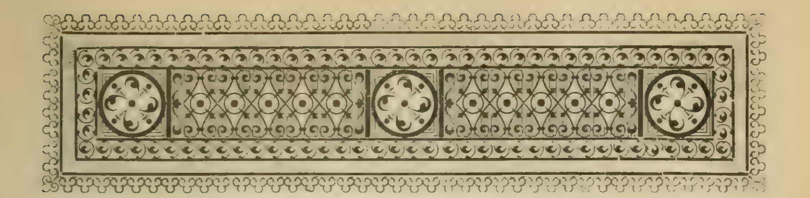
Mit dem Gnadenmotiv (1) schliesst die Oper.

Im Anschluss an die Besprechung des „Tannhäuser“-Vorspiels habe ich bereits der Erotik in der Oper gedacht. Die Schilderung jener zwei Gegensätze, welche sich durch das ganze Werk ziehen, nämlich der idealen und sinnlichen Liebe, ist glänzend gelöst. Wenn Wagner sich der Ausmalung der letzteren vielleicht mehr gewidmet hat, so liegt das in der Stimmung des Komponisten bei der Zusammenstellung der Oper. Jedenfalls ist im „Tannhäuser“ der Fortschritt Wagners auf der Bahn moderner Dramatik deutlich wahrnehmbar. In der Romantik nehmen sich „Tannhäuser“ und „Holländer“ nichts, allein das Arbeiten mit bestimmten Motiven ist hier bereits zum Gesetz erhoben und der Ausbau des Ganzen sorgfältiger, darum auch abgerundeter. Die vielen Rezitative deuten auf das Musikdrama der Gegenwart hin. von einem bestimmten Vorbilde, irgend einem Muster aus der klassisch-romantischen Periode kann nicht mehr die Rede sein. Die Eigenart Wagners hat sich

ganz und gar Geltung verschafft, nirgends durch Anklänge beeinträchtigt, sodass „Tannhäuser“ als dasjenige Werk bezeichnet werden kann. mit welchem der Tondichter den Pfad beschritt, auf welchem er später nach vielen Kämpfen mit dem verdienten Lorbeer gekrönt wurde.







„Lohengrin."

„Die schmerzliche Erfahrung, mit seinem sehnendsten Wollen „als Mensch und Künstler nicht verstanden, seines helfenden „Dranges selbst nicht erlöst zu werden, hatte ihn mit geradezu „leidenschaftlicher Heftigkeit in jene sehnsüchtig ernste Re„gion seiner Natur zurückgetrieben, aus der er jetzt ganz den „Lohengrinstoff verstand, der ihm vorher in dem mystischen „Zwielicht seiner mittelalterlichen Erscheinung immer noch „Misstrauen eingeflösst hatte: er erkannte ihn als ein Gedicht „des sehnsüchtigen Verlangens der rein menschlichen Natur, „als die unumgängliche Nothwendigkeit der Liebe, und wusste „ihn jetzt auch als Künstler zu erfassen."

Ludwig Nohl: „Richard Wagner."

1. Die Vorgeschichte der Oper.

Wie bereits in der Vorgeschichte zu „Tannhäuser" erwähnt worden ist, fällt der Entwurf des „Lohengrin" (zugleich auch der „Meistersinger von Nürnberg", welche im nächsten Abschnitte besprochen werden.) in den Marienbader Aufenthalt Wagners. Die Beendigung des „Tannhäuser" im Winter 1844/45 hatte den Meister sehr angegriffen; das freundliche böhmische Bad sollte ihm die nothwendige Erholung bieten. Allein wie viele Genies unfähig, sich dem süssen Nichtsthun zu überlassen, wendete sich sein rastloser Geist unter den heiteren Eindrücken des freien Landlebens dem Meistersingerstoffe zu; alsdann zog es ihn wieder zur ernsten Stimmung zurück, welche, den Meistersingerplan zunächst zurückdrängend, auf „Lohengrin" verfiel. Dem Plane folgte der Entwurf auf dem Fusse, trotzdem der Arzt dem Tondichter Schonung und gänzliche Arbeitslosigkeit angeordnet hatte.

Mit der abgeschlossenen Skizze zu „Lohengrin" kehrte Wagner nach Dresden zurück, wo ihn zunächst die Erstaufführung des „Tannhäuser" und der um die Oper entstehende Kampf in der Presse und in den breiten Schichten des Publikums von der Weiterverfolgung des Planes ablenkte. Mitten in den schmerzlichen Empfindungen, welche das Verkanntwerden in ihm erzeugen musste, beschlich ihn die Sehnsucht nach einer Fortführung des „Lohengrin"-Gedankens. Hatte doch der Stoff selbst eine gewisse Aehnlichkeit mit seinem eigenen Schicksale! War er doch gleich dem Gralsritter eine jener edlen Gestalten, welche den Menschen Segnungen anbieten, Wohlthaten erweisen, sie beglücken wollten und verständnisslos zurückgestossen werden! Mit feurigem Eifer widmete er sich der Text-Dichtung zu „Lohengrin", die denn auch im Winterhalbjahre 1845/46 während der Vorbereitung und berühmten Aufführung von Beethoven's neunter Sinfonie beendet wurde.

Der erste Entwurf der Tondichtung fällt in den Sommer 1846, den Wagner in der Nähe Dresdens zu Grossgraupen (zwischen Pillnitz und Pirna) verbrachte. Verzögerungen allerlei Art liessen das Werk nur langsam gedeihen. Der dritte Aufzug, den Wagner zunächst in Angriff nahm, war erst neun Monate später, am 5. März 1847, fertig und die Absicht, sofort die Komposition des ersten und zweiten Aufzuges nachfolgen zu lassen, wurde durch den Abschied der Schröder-Devrient (am 16. Mai 1847 in „Iphigenie von Aulis") von Neuem durchkreuzt. Infolge Ablebens des Prinzen Ernst blieb das Hoftheater mehrere Tage geschlossen. Wagner benutzte die sich bietende Musse, nahm den ersten Aufzug zu „Lohengrin", der im Geiste bereits beendet vor ihm stand, in Angriff und beendete ihn am 8. Juni, also binnen kaum vierwöchentlicher Frist. Zehn Tage später (am 18. Juni 1847) sehen wir den Meister bereits wieder am zweiten Aufzuge arbeiten. Nur die innerste Verwandtschaft mit seinem Helden vermag den Schlüssel zu diesem unermüdlichen, schnellen Schaffen zu geben. Zurückgezogen von der Welt, den Verkehr mit ihr nur auf das „dienstlich Nothwendigste" beschränkend, reifte ohne äussere Ablenkung im „Palais Mariolini", wo der Tondichter für Sommer und Herbst seine Wohnung

aufgeschlagen hatte, der „Lohengrin“ seiner Beendigung entgegen. So konnte nichts die Aufmerksamkeit ablenken, noch nicht einmal der Gedanke an eine Aufführungsmöglichkeit seines Werkes; und das war bei einer Schöpfung, die infolge der Seelenverwandtschaft zwischen Dichter und Helden tiefe Verinnerlichung voraussetzte, von wesentlicher Bedeutung. Schopenhauer's Grundsatz, „allenfalls könne ein denkender und dichtender Kopf mit seinem Zeitalter zufrieden sein, wenn es ihm nur vergönne, in seinem Winkel ungestört zu denken und zu dichten“, war ihm zum leitenden geworden. — Am 2. August lag der zweite Aufzug, am 28. August das Vorspiel zu „Lohengrin“ fertig vor. Mit der völligen Ausarbeitung und letzten Feile konnte er erst im Spätherbst beginnen, da zunächst der „Tannhäuser“ einen anderen (den heutigen) Schluss erheischte. — Der Winter bot Wagner reichlich Gelegenheit zur Ausführung des Vorhabens, bis Ende März des Jahres 1848 war die Instrumentirung und damit die ganze Oper beendet, die nicht mit Unrecht ein „Schmerzenskind“ des Meisters genannt worden ist.

Die bereits verschiedentlich erwähnten Wirren des Jahres 1848 übergehe ich füglich. Wagner hatte auf seiner abenteuerlichen Flucht, wie man aus dem vorigen Abschnitte weiss, in Franz Liszt einen treuen Freund gefunden. „Am Ende des Pariser Aufenthaltes“ (Frühjahr 1850), so berichtet der Tondichter selbst, „als ich krank, elend und verzweifelt vor mich hinbrütete, fiel mein Blick auf die Partitur meines fast schon ganz vergessenen „Lohengrin“. Es jammerte mich plötzlich, dass diese Töne aus dem todtenbleichen Papier heraus nie erklingen sollten; zwei Worte schrieb ich an Liszt, deren Antwort keine andere war, als die Mittheilung der, für die geringen Mittel Weimar's umfassendsten Vorbereitungen zur Aufführung des „Lohengrin“.“ — Freilich erschwerte die Verbannung Wagner's nach dem Auslande die Sache nicht unwesentlich. Aus dem Briefwechsel zwischen dem Tondichter und Liszt, dem Intendanten Ziegesar und Regisseur Genast (welch' letzterer sich auch bei der Tannhäuser-Aufführung in Weimar grosse Verdienste erworben hatte) geht hervor, mit welcher Begeis-

terung Wagner die Vorbereitungen zu seinem „Lohengrin“ in dem thüringischen Musenheim verfolgte. Bis zum letzten Augenblicke trafen ergänzende Anordnungen und Erklärungen von Zürich ein; namentlich wendete sich der Meister an den Helden des Stückes, Herrn Beck, und gab ihm die eingehendsten Weisungen über die gesangliche und schauspielerische Wiedergabe des Schwanenritters, in Sonderheit für den letzten Aufzug.

Am 28. August 1850, dem für Weimar so bedeutungsvollen Goethetage, fand unter Liszt's Leitung die erste Wiedergabe des „Lohengrin“ am Hoftheater ohne jede Streichung statt. Sie erregte gewaltiges Aufsehen. Freilich sollte es die einzige unverkürzte Aufführung sein. Bald traf ein Schreiben Genast's an Wagner ein, in welchem derselbe für Liszt um Zulassung einiger Striche bat. Das schmerzte den Meister tief und unter diesem Eindrucke schrieb er an Genast unter dem 23. September desselben Jahres u. a. Folgendes:

„Die Leute, die nach dem zweiten Aufzuge des „Lohengrin“ das Theater verlassen, sind nicht durch die Dauer ermüdet und auch nicht durch Lärmen betäubt, sondern sie erliegen, je besser sie intentionirt sind, der ungewohnten Anstrengung, die ihnen das aufgedrungene Erfassen einer dramatischen Darstellung verursacht, die sich nicht an den viertel oder halben, sondern an den ganzen Menschen wendet. . . Wollen Sie nun dies Publikum wirklich erziehen, so müssen Sie es vor allen Dingen zur Kraft erziehen, ihm die Feigheit und Schlaffheit aus den philisterhaften Gliedern treiben, es dahin bestimmen, im Theater sich nicht zerstreuen, sondern sammeln zu wollen . . . . Mir mögen Sie es nicht verargen, durch ihre Massregeln höchstens einen Erfolg bei den ehrenwerthen Philistern Weimar's, keinesfalls aber eine Verbreitung meiner Opern versichert zu sehen . . . Was die vorgeschlagenen Kürzungen anbetrifft, so wünsche ich künftig in ähnlichen Fällen lieber nichts davon zu erfahren. An jeder derselben wüsste ich Ihnen und wahrscheinlich überzeugend darzustellen, wie schmerzlich sie mein künstlerisches Ehrgefühl verletzte. Ich frage Sie, mit welcher im Voraus geknickten Begeisterung soll ich mich nächstens wieder an die Komposition eines musikalischen Drama's machen, wenn ich bei Durchführung der wohlempfundenen und als nothwendig erachteten Motive mich der Stellen aus „Lohengrin“ entsinnen muss, die meine besten Freunde für auslassungsfähig gehalten haben? Wenn mir in dem Augenblicke, wo ich mich über eine Erfindung im Interesse der dramatischen Wahrheit freue, es einfallen muss, dass dort Erfindungen dieser Art . . . . um des Gewinnes weniger Minuten in der Dauer der Vorstellung willen geradeweg ausgelassen werden konnten?“ —

Ich habe diese Auslassung Wagner's nicht allein aus geschichtlichen Rücksichten angeführt, ich will sie vom allgemeinen Standpunkte aus betrachtet wissen. Da willkürliche

Abkürzungen von Tonstücken und Opern auch noch in der Gegenwart ein gern ausgeübtes Vorrecht der Bühnen- und Konzertleiter bilden, kann man diese eindringliche Mahnung und Bitte Wagner's nicht oft genug zur öffentlichen Kenntniss bringen. Ebenso mag der kunstliebende Zuhörer den Grundsatz beherzigen, dass das Theater nicht dazu bestimmt ist, sich zu zerstreuen, sondern zu sammeln und der echten Schöngeisterei neuen Nährstoff zuzuführen. Würde solche Anschauung zur allgemeinen, dann könnten ernstdenkende und schaffende Musiker der Gegenwart mit grösserer Begeisterung ihren Zielen nachstreben und hoffnungsfreudiger in die Zukunft blicken.

Die herzlichen Vorstellungen Wagners betreffs des „Lohengrin" scheiterten an den Theater-Gesetzen, der Rothstift des Regisseurs waltete seines Amtes. Mochte hierdurch auch die Oper für Weimar gewinnen, so schnitt man doch gelegentlich der Ausmerzung „überflüssiger" Stellen in des Meisters eigenes Fleisch. — —

Es erübrigt noch des Rundganges zu gedenken, den „Lohengrin" über die Bühnen Deutschlands und des Auslandes nahm; dieser Theil meiner geschichtlichen Aufgabe führt mich denn bis in die Gegenwart, bis zur Aufführung des Werkes an der Pariser Grossen Oper im September 1891.

Bemerkenswerth ist zunächst die Wiedergabe des „Lohengrin" in Wien. Wagner hatte zu derselben eine Einladung erhalten und traf am 9. Mai 1861 in der Donaustadt ein, auf's Freudigste empfangen von seinen vielen Freunden und Verehrern. Bei der Hauptprobe am 11. Mai geleitete Direktor Salvi den Gefeierten persönlich auf die Bühne, wo er vom Orchester, den Darstellern und dem Chorpersonal mit begeisterten Huldigungen begrüsst wurde. Während der Probe traten dem Meister wiederholt Thränen in die Augen. War ihm doch hier zum ersten Male Gelegenheit geboten, an einer — die bühnenüblichen Streichungen abgerechnet! — meisterlichen Wiedergabe die Klangwirkungen seines Werkes kennen zu lernen. Am Schlusse richtete er tiefbewegt herzliche Worte des Dankes an die Mitwirkenden. Wegen Erkrankung der Frau Ellinger (Ortrud) musste die Erstaufführung von Sonntag,

den 12., auf Mittwoch, den 15. Mai, verlegt werden. Sie gestaltete sich zu einer Huldigung an den Genius des Meisters, wie sie nur in dem Jubel nach der ersten Wiedergabe der Nibelungen-Tetralogie ein Gegenstück findet. Beim Erscheinen in der Loge wurde Wagner mit stürmischen Kundgebungen empfangen. Nach dem Vorspiel erhob sich ein minutenlang anhaltender Beifall. An jedem Aufzugs-Schlusse wiederholte sich dasselbe Schauspiel. Die Zuhörerschaft stand von den Sitzen auf und dankte dem tiefergriffenen Tondichter. Die Errungenschaften in Wien waren ihm Balsam auf die Wunden, welche die Pariser „Tannhäuser"-Aufführungen kurz zuvor geschlagen hatten. Am Ende der Oper kannte das Entzücken der Wiener keine Grenzen. Wagner glaubte der Zuhörerschaft einige Worte des Dankes schuldig zu sein: bewegt trat er an die Rampe und sprach mit zitternder Stimme: „Ich habe mein Werk heute zum ersten Male gehört von einem Künstlervereine, dem ich keinen zweiten an die Spitze setzen kann, aufgenommen von einem Publikum in einer Weise, dass ich beinahe eine Last fühle. Was soll ich sagen? Lassen Sie mich sie in Demuth tragen, diese Last, lassen Sie mich nachstreben den Zielen meiner Kunst; ich bitte Sie, mich hierin zu unterstützen, indem Sie mir Gunst bewahren!" — —

Uebrigens trat man nicht überall dem Werke so begeistert gegenüber, vor Allem nicht in Berlin, wo nach dem Rücktritte des General-Intendanten Küstner im Jahre 1853 der Hülsen'sche Schlendrian begonnen hatte. Was Herr von Hülsen in künstlerischer Hinsicht war, haben ihm die angesehensten Musik-Zeitungen in's Grab nachgerufen. Er verstand sich auf die Beurtheilung von Tänzerinnen besser, als auf die Beurtheilung einer Oper. „De mortuis nil nisi bene." — Im Jahre 1866 wurde der „Lohengrin", nachdem die grössten Theater der Welt das Werk bereits aufgeführt hatten, endlich auch an der Berliner Hofoper mit Niemann in der Hauptrolle gegeben. Damals schrieb Herr Otto Gumprecht, einer der bekanntesten Gegner des Bayreuther Meisters, in der „National-Zeitung": „Es ist ein grausames Gebot der Referentenpflicht, welches mich in die Aufführung des „Lohengrin" gerufen, um mein Ohr drei Stunden

von einem der erbarmungslosesten unter allen Komponisten vergewaltigen zu lassen. Die Musik zu „Lohengrin" ist der unerquicklichste Niederschlag nebelhafter Theorieen, ein frostiges, Sinn und Gemüth gleichmässig erkältendes Tongewinsel, . . . die Musik der „Afrikanerin" verhält sich dazu, wie das gesegnete Indien zu einer nordischen Haide" u. s. w. Erst der Abgang Taubert's und Dorn's öffnete Wagner die Pforten des Berliner Opernhauses. seine Werke gehören in der Gegenwart zu den ständigen Stücken dieser Bühne. — In Dresden wurde „Lohengrin" am 6. April 1869 unter Eckert's musterhafter Leitung mit der Mallinger zum ersten Male aufgeführt. — Weimar veranstaltete 1870 auf Anregung des Intendanten Baron von Loën Muster-Vorstellungen Wagner'scher Werke, unter denen sich auch „Lohengrin" befand.

Vom Auslande erwähne ich zunächst Brüssel, das von den Zopf-Ansichten eines Fétis vollständig abgekommen war und Hans Richter zur Leitung des „Lohengrin" berief. Ihm gelang es mit Unterstützung des Professor Louis Brassin am 23. März 1870 im „theâtre de la Monnaie" eine erste Aufführung des Werkes in der belgischen Hauptstadt zu erzielen, welche einen vollständigen Sieg der Wagner'schen Muse bedeutete. Richter musste von der Bühne aus die Huldigungen der Zuhörerschaft, in der Fürstenloge den Dank der Königin entgegennehmen. — In Rotterdam hatte Levi schon am 19. November 1862 mit „Lohengrin" einen durchschlagenden Erfolg erzielt. — In London kam die Oper nach jahrelang wiederholten Ankündigungen und Versprechen am 8. Mai 1875 im Coventgarden-Theater zur ersten Wiedergabe. Die besten Kreise Londons zollten dem Werke rauschenden Beifall, sodass nunmehr auch die Leitung des Drurylane-Theaters am 12. Juni mit der sorgfältig vorbereiteten Aufführung des „Lohengrin" vor das Publikum trat. — Petersburg verhielt sich dem im Jahre 1868 im Marientheater gegebenen Werke gegenüber kühl. — In Kopenhagen gelangte „Lohengrin" am 30. April 1870 in der Herz'schen Uebersetzung zur Aufführung, in Pesth eine Uebertragung in's Ungarische im Jahre 1866, neu einstudirt unter Richter am 8. Oktober 1871. — Ueber

die Wiedergabe „Lohengrin's" in Bologna besitzen wir in den gesammelten Schriften Wagners (Band IX, Seite 341) sehr interessante „Briefe an einen italienischen Freund", auf welche ich hiermit hinweise.

Nun zu Paris und seiner Stellungnahme zum „Lohengrin"! —

Im Spätherbst des Jahres 1867 besuchte Wagner auf kurze Zeit die Seinestadt, vornehmlich um mit Carvalho über die Annahme des „Lohengrin" für das „theâtre lyrique" zu unterhandeln. Gasperini, der Kritiker der „Liberté" und des „Ménestrel" stand ihm thatkräftig bei, ein anderer Freund stellte zur Unterstützung des Unternehmens eine namhafte Summe in Aussicht. Die Pariser Presse beschäftigte sich wiederum lebhaft mit dem Vorhaben, das sich jedoch infolge der zerrütteten Vermögensumstände Carvalho's immer weiter hinausschob, bis das Regime des Leiters seinen letzten Athemzug aushauchte. — Pasdeloup hatte aus den Händen Carvalho's das „theâtre lyrique" übernommen. Sein Bestreben war, die Pariser mit den Wagner'schen Tonstücken bekannt zu machen. Anfänglich stiess er auf lebhaften Widerspruch. Bei der Aufführung des „Lohengrin"-Vorspieles begegnete ein Theil der Zuhörerschaft dem Komponisten mit Zischen und Pfeifen. Pasdeloup wiederholte als Antwort hierauf das Stück. Nachdem „Rienzi" in seinem Institut auf grosse Begeisterung gestossen war, begann man mit den Proben zu „Lohengrin". Allein Pasdeloup hatte sich in seinen Plänen verrechnet; er musste sich unter schweren Verlusten von der Leitung des „theâtre lyrique" zurückziehen.

Ueberspringen wir einen Zeitraum von zweiundzwanzig Jahren! Der 16. September 1891 bildet in der Geschichte der Pariser Grossen Oper einen Tag von hervorragender Bedeutung. Trotz der Hetzereien in den Blättern des Chauvinismus ist es den Leitern des Instituts, Ritter und Gailhard, doch gelungen, die Aufführung des „Lohengrin" durchzusetzen. An Kundgebungen aus dem feinen und niederen Pöbel fehlte es nicht. Henri Rochefort, ein begeisterter Wagnerianer, der 1887 selbst für die Aufführung des „Lohengrin" eintrat, und Paul de Cassagnac, ein gänzlich unmusikalischer Mensch, hatten am Meisten gegen Wagner gewühlt. Die Regierung sorgte durch

Aufbietung mehrerer Polizei-Brigaden dafür, dass sich die widerwärtigen Szenen, die sich im Jahre 1887 vor und in dem Edentheater abspielten, nicht wiederholten. Man wünschte nicht, dass Paris zum zweiten Male ein Gespött für die ganze gesittete Welt werde. Ueber 1100 Verhaftungen fanden am ersten und gegen 700 am zweiten Abende statt. Dieses thatkräftige Vorgehen brach der Gegnerschaft die Spitze ab. — Ich führe hier, um die Einzelheiten jener Vorgänge dem Leser zu bieten, Bruchstücke aus einem Aufsatze Otto Lessmann's an, der unter der Spitzmarke: „Lohengrin in Paris" in der Nummer 39 der „Allgemeinen Musik-Zeitung" vom 25. September erschien. In demselben heisst es u. A.

„Die Regierung hat vor Kurzem Sardou's „Thermidor" von der Bühne ausgeschlossen, und daraus nahmen die Herren Chauvins Veranlassung, ihr grobes Geschütz gegen den Minister Constans abzuprotzen. Einem guten Franzosen verweigere man auf einer Pariser Bühne sein Werk zur Aufführung zu bringen und einem Prussien, einem Franzosenhasser wie Richard Wagner, bereite man auf Kosten der französischen Steuerzahler in dem vom Staate unterstützten Kunstinstitute einen Triumph, so lautete das Kriegsgeheul der „ehrenwerthen" Patriotenliga. Dass es sich dabei nur um ein bischen Entstellung der Thatsachen handelt, spricht ja für die dunklen Ehrenmänner der Gasse nicht mit. „Thermidor" wurde damals vom Publikum unter tosendem Lärm niedergezischt; denn die Pariser wollten das die Republik lächerlich machende Stück nicht sehen und lehnten es energisch ab, und nur um weitere Skandalszenen zu vermeiden, untersagte die Regierung die ferneren Aufführungen des Stückes in seiner ursprünglichen Gestalt. Der „Lohengrin" aber steht seit Jahren auf dem Wunschzettel der künstlerisch interessirten Pariser, und die demnächst abtretenden Direktoren Ritter und Gailhard wussten recht wohl, dass sie mit der Aufführung gerade dieses Werkes dem allgemeinen Verlangen der Opernbesucher entgegenkommen würden, und wollten sich die günstige Gelegenheit zu einem „glänzenden Abgang" nicht entgehen lassen. Sie hofften, mit der grossen That einer endlichen „Lohengrin"-Aufführung die Erinnerung an ihre seit vielen Jahren mit Recht heiss befehdete Direktionsführung zu mildern, und unter dem zu erwartenden Jubel der Pariser Opernfreunde mit einem „Ende gut, Alles gut" von der Bildfläche verschwinden zu können. Dieser Auffassung geben auch verschiedentlich Pariser Zeitungen Ausdruck. Die Herren haben sich nicht getäuscht. Mit einer fast heiligen Andacht folgten die das glänzende Haus von oben bis unten füllenden Zuschauer dem erhabenen Werke Wagner's, und die Begeisterungsstürme, welche nach dem Vorspiel, nach fast jeder Szene und nach den Aktschlüssen die weiten Räume durchbrausten, liessen erkennen, wie mächtig das Kunstwerk die Herzen bewegte. Der glänzende Erfolg des „Lohengrin" steht fest und mit ihm die schmähliche Niederlage der angeblich patriotischen Hetzer. Der intelligenteste Theil der Pariser Gesellschaft hat einmal über die rohen Instincte des Janhagels der Strasse und der Presse zu Gericht gesessen, und die Maulhelden, die sich im Augenblicke der Gefahr natürlicherweise feige verkrochen, der wohlver-

dienten Verachtung überliefert. . . . . . . Danken wir Gott, dass die Kunst schliesslich doch einen Sieg über die blinden Leidenschaften davongetragen hat, und zwar einen rechten, ehrlichen Sieg. Lamoureux hat trotz allen ihm zugesandten Drohbriefen mit unerschütterlicher Hingabe an das Werk seines Amtes als Kapellmeister gewaltet. Unermüdlich arbeitete er mit seinen Künstlern, und den Eindruck, den sein Wirken im Orchester und auf der Bühne hervorgebracht hat, fasst eine Zuschrift an mich mit den Worten zusammen: „Zu welchem mächtigen dramatischen Ausdruck er manche der Szenen erhob, ist unaussprechlich. Er erfasste dermassen den Geist der Dichtung und der Musik, dass das Ganze, wunderbar ineinander verschlungen, einen magischen Zauber ausübte, und recht deutlich erkennen liess, wie Grosses mit französischen Künstlern in der darstellenden Kunst erzielt werden kann Die Form beherrschen sie von Natur aus so leicht, dass, wenn sich die tiefe Empfindung bei ihnen erschliesst, sie scheinbar Unerreichbares leisten Nicht nur „Lohengrin“, sondern alle Werke Wagner's würde man in Paris mit einer Vollendung geben, die ihres Gleichen suchen sollte. Allerdings würde man immer den akustischen Zauber Bayreuth's vermissen, aber der feinfühlende Musiker unterscheidet, was dort dem künstlerischen Eindruck zu gute kommt, und wird, nach den Verhältnissen urtheilend, gerecht sein, wenn er einer Aufführung mit so unvergesslichen Momenten, wie sie die erste „Lohengrin-Vorstellung“ darbot beiwohnt.“ . . . . . Nach den inzwischen eingetroffenen Nachrichten hat man bei der ebenfalls mit stürmischem Beifall aufgenommenen zweitnächsten Vorstellung versucht, im Theater selbst, wo am ersten Abend auch nicht die mindeste Störung vorfiel, Lärm zu erregen. Ein älterer Mann forderte Lamoureux im Zwischenakt mit lauter Stimme auf, die Marseillaise spielen zu lassen. Die Zuhörer selbst aber protestirten mit einem orkanartigen Beifallsausbruch für „Lohengrin“ gegen die unerhörte Zumuthung und verlangten die Entfernung des Störenfriedes. Damit dürfte denn wohl der Kampf gegen „Lohengrin“ sein Ende erreicht haben, zumal auch der ehrwürdige Gounod, wie der „Figaro“ mittheilt, die feindseligen Kundgebungen verurtheilt hat, und dem Genie Wagner's volle Anerkennung entgegenbringt unter dem Ausdruck des Bedauerns, dass dessen Werke nicht schon längst in Frankreich aufgeführt worden sind. Auch Camille Saint-Saëns war, was nach seinem Verhalten 1887 doch vermerkt zu werden verdient, eigens nach Paris zurückgekehrt, um der ersten Aufführung beiwohnen zu können. Die gesammte Presse der Hauptstadt bestätigt den glänzenden Erfolg des „Lohengrin“ und mit Genugthuung heben die meisten Blätter hervor, dass die erste Vorstellung ohne Störung vorübergegangen ist. Keiner der Kritiker nimmt Anstand, seiner Bewunderung für die Schönheiten des Werkes unumwundenen Ausdruck zu geben. Alle erfüllt es mit Stolz, dass die Pariser Oper den gänzlich ungekürzten „Lohengrin“ in höchster Vollendung und wunderbarster Ausstattung zur Aufführung gebracht hat. – So hat die charakterverderbende Politik nun doch endlich dem allmächtigen Zauber der Kunst unterliegen müssen; der gesunde Menschenverstand ist wieder zu Ehren gekommen, und damit dürfte denn auch die Achtung wiederkehren, die zwei gesittete Nationen sich gegenseitig um des künstlerischen Schaffens ihrer hervorragenden Geister willen schuldig sind.“ —

2. Die musikalische Seite der Oper.

Ueber die im „Lohengrin" zur Darstellung gelangende Handlung äussert sich Ludwig Nohl in seinem Wagner-Büchlein (Leipzig, bei Phil. Reclam) wie folgt:

„Lohengrin der Sohn Parsifal's, des königlichen Hüters des heiligen Grals, der alles Höhere der Menschheit bedeutet, ursprünglich jedoch wohl ebenfalls der germanische Sonnengott, der sich in die Arme der Nacht sehnt, — Lohengrin suchte das Weib, das an ihn glaubte, das nicht früge, wer er sei und woher er komme, sondern ihn liebte, wie er sei und weil er so sei, wie er ihr erscheine. Er suchte das Weib, dem er sich nicht zu erklären, nicht zu rechtfertigen habe, sondern das ihn unbedingt liebe. Er musste deshalb gleich Zeus seine höhere Natur verbergen. Denn dann allein wusste er, dass er nicht bewundert, sondern wonach ihn, den Idealgesinnten, einzig verlangte, als er sich aus seiner Aetherhöhe zur warmen Erde herabschwang, geliebt werde. Er will Mensch, warm empfindender Mensch sein und das warm empfindende Herz gewinnen. So stieg er herab aus seiner wonnig öden Höhe, als er den Hilferuf mitten aus der Menschheit da unten vernahm. Allein es haftet an ihm verrätherischer Heiligenschein der erhöhten Natur. Er kann nicht anders, als wunderbar erscheinen, das Staunen der Gemeinheit, das Geifern des Neides wirft seinen Schatten bis in das Herz der liebenden Elsa, Zweifel und Eifersucht bezeugen ihm, dass er nicht verstanden, sondern nur angebetet wurde, und entreissen ihm das Geständniss seiner Göttlichkeit, mit dem er vernichtet in seine Einsamkeit zurückkehrt." —

Die bildliche und übertragene Bedeutung des Werkes, so äusserte ich mich bereits früher einmal über „Lohengrin"*), kann auf alle Güter gefolgert werden, die wir in unserer Ausdrucksweise als gottverliehen bezeichnen, ein Gegenstück zum „Mädchen in der Fremde" mit weiterer Ausspinnung des Gedankens, — zum „Bild von Sais." Wir werden aber richtig gehen, wenn wir behaupten, dass „Lohengrin" ein Vorbote des späteren „Parsifal" ist und gleichsam als Herold die Ankunft des Meisters verkündet. Demgemäss dürfte in dem Grundgedanken eine religiöse Beimischung enthalten sein. Nicht der Sieg bedrängter Unschuld ist es, auf welchen das Hauptgewicht gelegt wird, nicht die zerstörende Gewalt des Neides und angestachelter Neugier; das sind mehr oder weniger untergeordnete Dinge, die sich um den einheitlichen Hauptgedanken als

---

*) M. Charles (Max Chop): „Zeitgenössische Tondichter". Studien und Skizzen. Leipzig, 1888. Rossberg'sche Verlagsbuchhandlung. Band I, Seite 58 ff. (unter Rich. Wagner).

Beiwerk gruppiren. Dieser Hauptgedanke, welcher mit dem zunehmenden Materialismus und Naturalismus unserer Zeit täglich an Bedeutung gewinnt, ist der Glaube an ein göttliches Walten, an eine überirdische Macht, und die Vernichtung desselben durch die Neugier des Wissens. Religion und Gottesidee, diese sittlichen Volkserziehungs- und seelischen Bildungs-Begriffe, gehören dem reinen Gefühl an. Ohne Mitwirkung grübelnder Verstandesthätigkeit müssen sie aufgefasst und im Herzen verschlossen werden. Soll der Glaube an einen Gott in seiner hingebenden Macht ein Menschen-Gemüth fesseln, so darf dasselbe nicht fragen: „Was ist dieser Gott?“ , oder: „Von wannen kommt er?“ Es muss ihn verehren als ungetrübtes, unnahbares Ideal. — Allein mit diesem unbestimmten Etwas des Gefühls lässt sich nicht Jedermann abfinden. Viele wollen die ideale Täuschung näher an sich heranziehen und wissen, wie sie bewerkstelligt ist. Von strenggläubigem Standpunkte ist das gleichbedeutend mit Sünde, im Lichte der Wissenschaft mit Streben. Sobald der Mensch der göttlichen Gefühls-Dichtung näher tritt, schwindet Alles in ein Nichts zurück und stösst den verwegenen Forscher in jene dumpfe Zerknirschung, die der Verlust eines treugehegten Ideals mit sich bringt. — —

Die Musik zu „Lohengrin“ unterscheidet sich wesentlich von derjenigen im „Tannhäuser“ und „Holländer“. Wenn auch diese Veränderung zum Theil bedingt ist durch das Ueberirdische des dramatischen Stoffes (Gralssage), durch die gänzlich veränderte Grundlage, auf welcher sich die Handlung abspielt, so klingt doch aus den das Geheimnissvolle darstellenden Tonfolgen auch eine andere künstlerische Auffassung heraus. Es ist eine Musik, die mit aussergewöhnlicher Abwechselung in den Harmonie'n einen aussergewöhnlichen dichterischen Aufschwung verbindet. Inwieweit sich beide Dinge miteinander vereinigen lassen, bleibe dahingestellt. Das einzige gleichartige Werk Wagner's, das wir zum Vergleiche heranziehen könnten, würde „Parsifal“ sein. Es bedeutet als letzte Schöpfung gleichsam den Schwanengesang des Meisters, in ihm liegt ein künstlerisches Leben voller Erfahrung. Wie anders gelangt hier das

Mystische und Uebernatürliche zur Verkörperung durch Töne, als im „Lohengrin“, dem man bei aller Eingenommenheit für die Oper eine gewisse ermüdende Eintönigkeit nicht absprechen kann. Diese Eintönigkeit ist nicht etwa in einem Mangel an harmonischer Abwechselung zu suchen, sondern in dem sich stets gleichbleibenden Ausdrucke der Weltentrücktheit. Jenes Dahingleiten durch den blauen Aether der Idealwelt ist gewiss schön; allein es ermüdet, wenn man als Mensch mit dem Fusse nur vorübergehend die Erde berühren darf. Das Getragene der Weisen, die häufige Benutzung der hohen Tonlagen, der ruhelose Wechsel in der Harmonie, der zum Theil sehr verwickelt ist, das Süssliche der ganzen Ausdrucksweise, alles dies macht den „Lohengrin“ für das Verständniss wie auch die Ausdauer des Hörers weit schwieriger, als den „Tannhäuser“. Kernige Weisen, nach denen das Herz in diesem Wonnemeer sucht, finden sich nur vereinzelt. Schwärmerei und schmerzliche Klage sind die beiden Gegensätze, zwischen denen sich die Musik zumeist bewegt. Selbst die ritterliche Romantik wird in dem überirdischen Lichte, welches vom Gralsritter ausgeht, zur Weichlichkeit herabgezwungen. Die einzige Abwechselung bieten die Gestalten Ortruds und Telramunds. Allein weil die Erste als Zauberin erscheint, als Trägerin des Bösen mit einer teuflischen Beimischung, so ist es auch hier dem Tondichter in Rücksicht auf eine zutreffende musikalische Zeichnung nicht möglich, das Mystische zu meiden. Es gleitet das Ganze wie eine Feeerie an Aug' und Ohr vorüber. Der Eindruck wirkt allmählich ermüdend. Diese Ansicht wird noch bestärkt, wenn man, wie schon erwähnt, den „Parsifal“ als Gegenstück danebenhält, in welchem das Ueberirdische einen bedeutend angemesseneren, ich möchte sagen: bestimmteren Ausdruck erhält und auf diese Weise unserem Verständnisse näher geführt, nicht in so märchenhafte Weite entrückt wird, wie im „Lohengrin“. Weil aber der grosse Kreis des kunstverehrenden Volkes mit einem gewissen Schauer der Neugierde in solche Wundergefilde hineinschaut, weil er den Märchentraum gern weiterträumt und durch nichts, selbst nicht durch die Töne, in dieser Entrücktheit einen greifbaren Punkt gewinnen will, so ist die Oper zu einer der

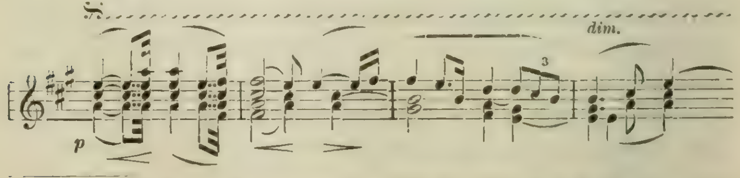
volksthümlichsten geworden, zu einem Liebling des grossen Publikums.

Vorspiel. Nach dieser Vorbemerkung, die übrigens ein rein persönliches Urtheil enthält, wende ich mich der musikalischen Erläuterung zunächst des Vorspiels zu „Lohengrin" zu und benutze zu diesem Zwecke Wagner's eigene Niederschrift*), welche ich im Wortlaute folgen lasse, die erforderlichen Notenbeispiele dem Texte einflechtend:
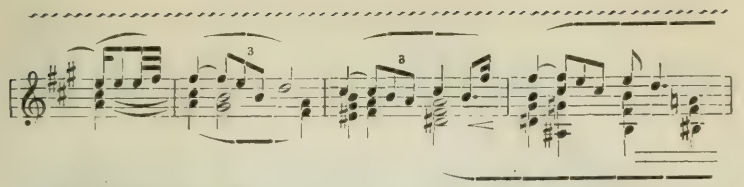
„Aus einer Welt des Hasses und des Haders schien die Liebe verschwunden zu sein; in keiner Gemeinschaft der Menschen zeigte sie sich deutlich mehr als Gesetzgeberin. Aus der öden Sorge für Gewinn und Besitz, der einzigen Anordnerin alles Weltverkehrs, sehnte sich das untödtbare Liebesverlangen des menschlichen Herzens endlich wiederum nach Stillung eines Bedürfnisses, das, je glühender und überschwänglicher es unter dem Drucke der Wirklichkeit sich steigerte, um so weniger in eben dieser Wirklichkeit zu befriedigen war. Den Quell, die Ausmündung dieses unbegreiflichen Liebesdranges, setzte die verzückte Einbildungskraft bald ausserhalb der wirklichen Welt, und gab ihm, aus Verlangen nach einer tröstenden sinnlichen Vorstellung dieses Uebersinnlichen, eine wunderbare Gestalt, die bald als wirklich vorhanden doch unnahbar fern, unter dem Namen des „heiligen Grales" geglaubt, ersehnt und aufgesucht ward. Dies war das kostbare Gefäss, aus dem einst der Heiland den Seinen den letzten Scheidegruss zutrank, und in welchem dann sein Blut, da er am Kreuze aus Liebe zu seinen Brüdern litt, aufgefangen und bis heute in lebensvoller Wärme als Quell unvergänglicher Liebe verwahrt wurde. Schon war dieser Leidenskelch der unwürdigen Menschheit entrückt, als einst liebesbrünstigen, einsamen Menschen eine Engelschaar ihn aus Himmelshöhen wieder herabbrachte, den durch seine Nähe wunderbar Gestärkten und Beseligten in die Hut gab, und so die Reinen zu irdischen Streitern für die ewige Liebe weihte.
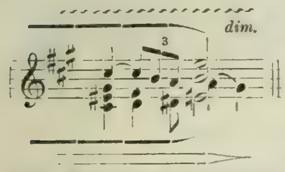
Diese wunderwirkende Darniederkunft des Grales im Geleite der Engelschaar, seine Uebergabe an hochbeglückte Menschen, wählte sich der Tondichter des „Lohengrin" — eines Gralsritters — als Einleitung für sein Drama zum Gegenstande einer Darstellung in Tönen, wie es hier zur Erläuterung ihm erlaubt sein möge, der Vorstellungskraft sie als einen Gegenstand für das Auge vorzuführen. — Dem verzückten Blicke höchster, überirdischer Liebessehnsucht scheint im Beginne sich der klarste blaue Himmelsäther zu einer wundervollen, kaum wahrnehmbaren, und doch das Gesicht zauberhaft einnehmenden Erscheinung zu verdichten:

1. *Langsam*
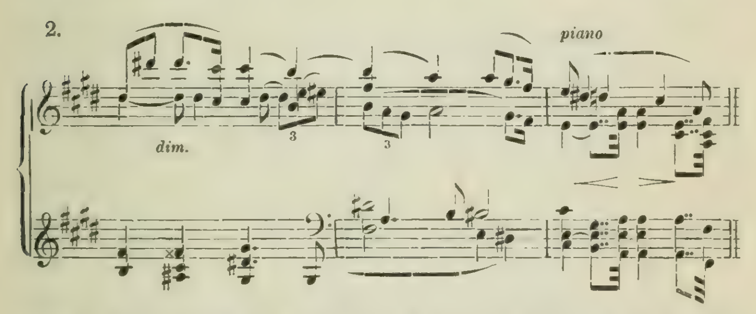


*) R. Wagner: Ges. Schriften Bd. V, S. 232 „Vorspiel zu Lohengrin".

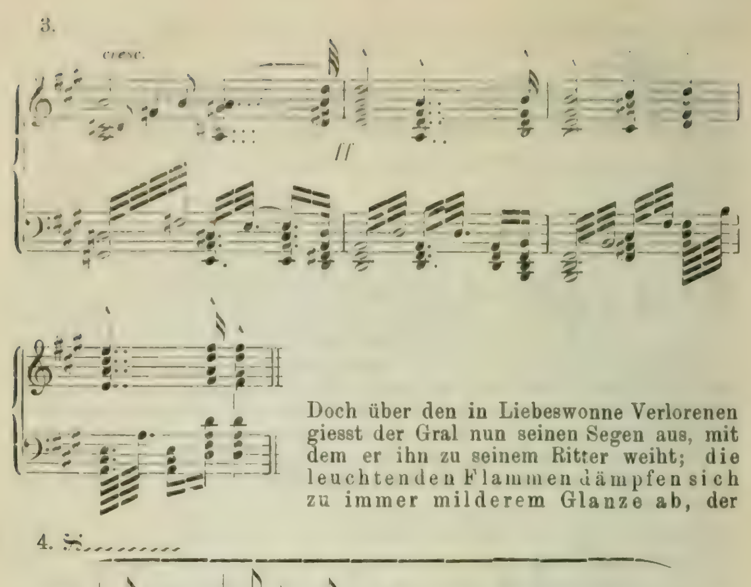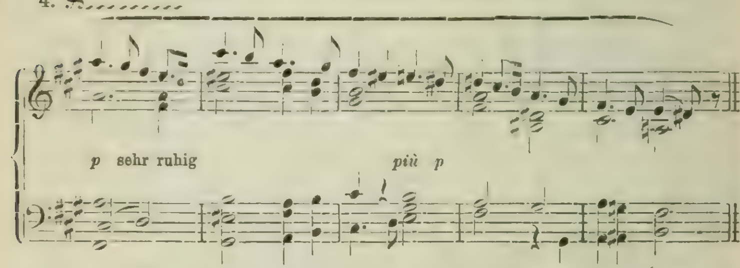




In unendlich zarten Linien zeichnet sich mit allmählich wachsender Bestimmtheit die wunderspendende Engelschaar ab. die, in ihrer Mitte das heilige Gefäss geleitend, aus lichten Höhen unmerklich sich herabsenkt. Wie die Erscheinung immer deutlicher sich kundgiebt und immer vorsichtiger dem Erdenthale zuschwebt, ergiessen sich berauschend süsse Düfte aus ihrem Schoosse: entzückende Dünste wallen aus ihr wie goldenes Gewölk hernieder und nehmen die Sinne des Erstaunten bis in die innerste Tiefe des bebenden Herzens mit wunderbar heiliger Regung gefangen. Bald zuckt wonniger Schmerz, bald schauernd selige Lust in der Brust des Schauenden auf:
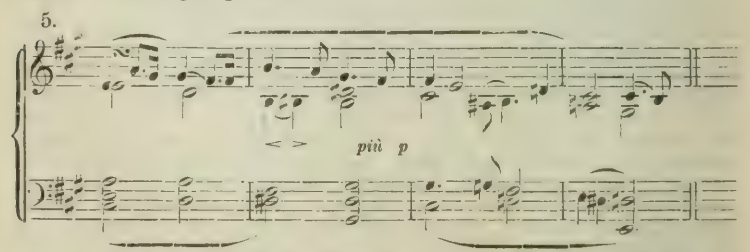


In ihr schwellen alle erdrückten Keime der Liebe, durch den belebenden Zauber der Erscheinung zu wundervollem Wachsthum erweckt, mit unwiderstehlicher Macht an: wie sehr sie sich erweitert, will sie doch nicht zerspringen vor der gewaltigen Sehnsucht, vor einem Hingebungsdrange, einem Auflösungstriebe, wie noch nie menschliche Herzen sie empfanden Und doch schwelgt diese Empfindung wieder in höchster, beglückendster Wonne, als in immer traulicherer Nähe die göttliche Erscheinung vor den verklärten Sinnen sich ausbreitet; und bis endlich das heilige Gefäss selbst in wundernackter Wirklichkeit entblösst und deutlich dem Blicke des Gewürdigten hingereicht wird; als der „Gral“ aus seinem göttlichen Inhalte weithin die Sonnenstrahlen erhabenster Liebe, gleich dem Leuchten eines himmlischen Feuers, aussendet, so dass alle Herzen rings im Flammenglanze der feurigen Gluthen erbeben: Da schwinden dem Schauenden die Sinne; er sinkt nieder in anbetender Vernichtung:



Doch über den in Liebeswonne Verlorenen giesst der Gral nun seinen Segen aus, mit dem er ihn zu seinem Ritter weiht; die leuchtenden Flammen dämpfen sich zu immer milderem Glanze ab, der
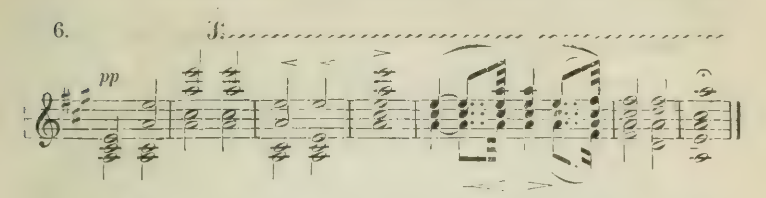


jetzt wie ein Athemhauch unsäglichster Wonne und Rührung sich über das Erdenthal verbreitet und des Anbetenden Brust mit nie geahnter Beseligung erfüllt:



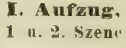
In keuscher Freude schwebt nun, lächelnd herabblickend, die Engelschaar wieder zur Höhe: den Quell der Liebe, der auf Erden versiegt, führte sie von Neuem der Welt zu; den „Gral" liess sie zurück in der Hut reiner Menschen, in deren Herzen sein Inhalt selbst segnend

sich ergossen: und in hellstem Lichte des blauen Himmels-Aether's verschwindet die hehre Schaar, wie aus ihm sie zuvor sich genaht“:

6.

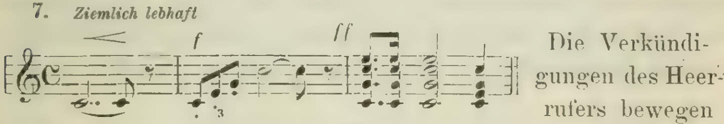


Das Vorspiel will, wie aus den eben angeführten Erläuterungen des Tondichters hervorgeht, die Sage vom heiligen Gral selbst erzählen und somit auf die Ankunft Lohengrin's vorbereiten. In sinnlich-übersinnlicher Weise schildert es die heiligen Wonnen jenes Gralsritter-Lebens, die Wohlthaten, welche der leidenden Menschheit durch selbstlose Liebe zu Theil werden.



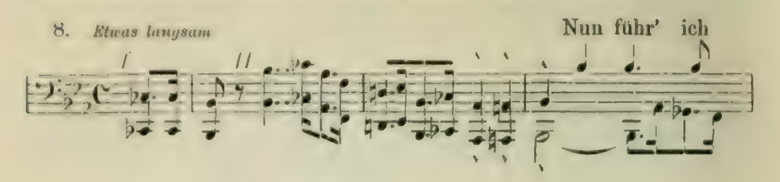
Die Ueberleitung von A-dur des Vorspiels nach dem C-dur der ersten Szene giebt in ihrer Lebhaftigkeit ein Bild des bunten Treibens von Edlen und Rittern um den Thron des Königs. Die Synkopen in den oberen Lagen steigern die Lebendigkeit der Skizzirung. Der Königsruf wird von vier Bläsern angestimmt:

7. *Ziemlich lebhaft*

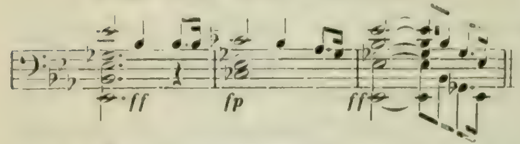


Die Verkündigungen des Heerrufers bewegen sich meist in rezitativischer Form und sind markig gehalten. In derselben Weise klingt die Antwort der Versammlung zurück, das Schlagen an die Waffen wird von einer rauschenden Sechszehntel-Bewegung begleitet. — Des Königs Ansprache ist kraftvoll im musikalischen Beiwerk, so namentlich in den eingeflochtenen Sextolen, mit echter Ritter-Romantik versehen. Im zweiten Theile wird das Ganze rezitativisch und entsprechend der Klage um den Bruderzwist im Tempo langsamer, dem musikalischen Inhalte nach elegischer. Friedrich von Telramund, an welchen des Königs Frage ergeht, wird in dem Fortissimo-Einsatz als trotziger und verschlagener Recke gekennzeichnet. Charakte-
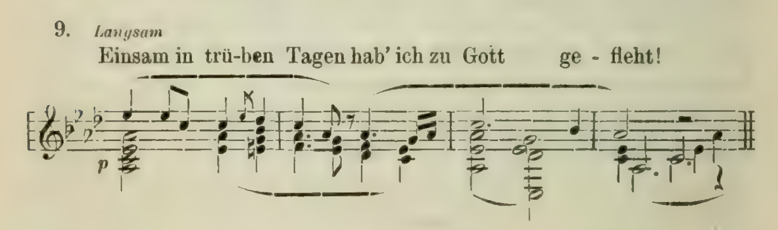
ristisch für ihn ist die feierliche Erhebung der falschen Anklage gegen seinen Pflegling Elsa von Brabant:



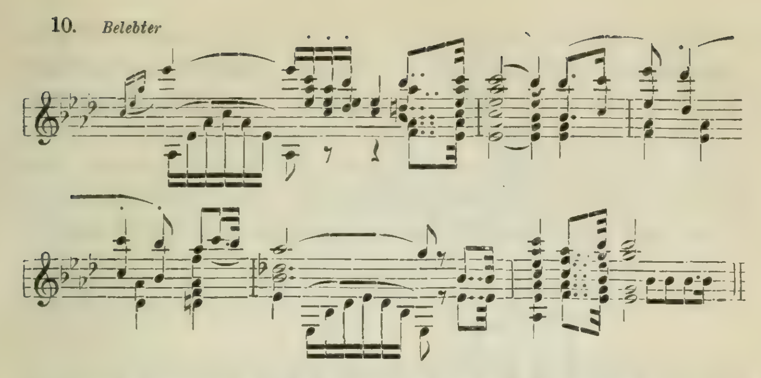
Klage wider El - sa von Brabant!
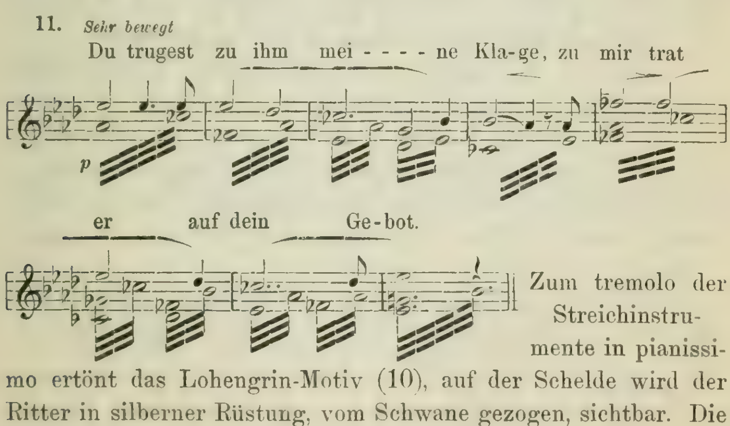


Mit der Häufung der Anschuldigungen steigert sich die Heftigkeit und der Trotz in seinem Gebahren. — Unter gebräuchlicher Feierlichkeit ordnet der König das Gericht an und gebietet dem Heerrufer, die Beklagte vorzuladen. Kaum ist sein Ruf verklungen, als eine unendlich klagende und rührende Weise Elsa's Nahen verkündet. Tiefe Kümmerniss lastet auf der jungfräulichen Seele, die sich ihrer Unschuld bewusst ist und durch dieses Bewusstsein selbst die rauhen Krieger zum Zweifel an der Schuld hinreisst. Dabei weiss der Tondichter die welt-entrückte Schwärmerei im Wesen der Magd auch musikalisch zu treffen. Wie rührend klingt der Anfang ihrer träumerischen Erwiderung:



Die Verzückung gewinnt allmählich die Oberhand, als sie mit hellseherischem Blicke von dem Ritter spricht, der ihr als Retter im Traume erschienen ist. Das Gral-Motiv (Beispiel 1) leitet zu diesem Abschnitte über, dann begegnet uns zum ersten Male das Lohengrin-Motiv:

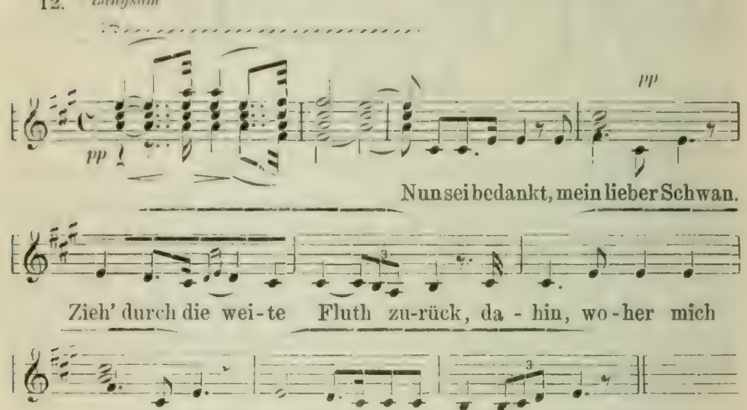


Das Ceremoniell der Berufung eines Gottesgerichtes ist von feierlicher, gemessener Musik begleitet, die einerseits das Kriegerische des Vorgangs, sodann aber auch den Ernst desselben betont. Der Ruf des Herolds verhallt, ohne dass sich ein Streiter stellt, der für die schwer Bedrängte eintreten und mit dem starken Telramund sein Schwert kreuzen möchte. Da sinkt Elsa in die Knie; insbrünstig tönt das Gebet von ihren Lippen:

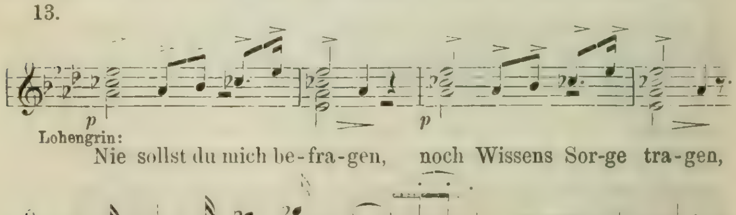


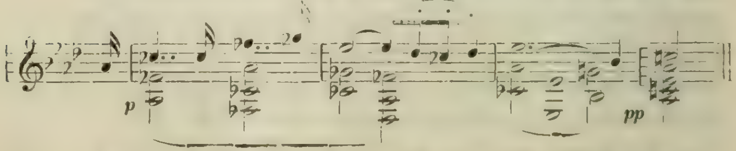
Zum tremolo der Streichinstrumente in pianissimo ertönt das Lohengrin-Motiv (10), auf der Schelde wird der Ritter in silberner Rüstung, vom Schwane gezogen, sichtbar. Die versammelten Mannen drängen sich erst in einzelnen Gruppen, dann allesammt dem Hintergrunde zu. Ihr Staunen wächst, wie ihr Gesang. Beim Ausdruck stärkster Ergriffenheit geht Wagner von A-dur bezw. der Oberdominante dieser Tonart jäh nach F-dur über, um ebenso plötzlich wieder nach E-dur umzuspringen und

3. Szene. dann in grossartiger Steigerung in das Lohengrin-Motiv (10) überzuleiten, währenddessen der Schwan das Ufer erreicht und das Volk jubelnd in den Ruf ausbricht: „Gegrüsst, gegrüsst, du gottgesandter Mann!“ — Vom ff tönt sich die Weise im dimin. und ritard. bis zum pp ab. Lohengrin entsteigt dem Nachen und wendet sich dem Schwane zu. Das Gral-Motiv (1) leitet sein „Lebewohl!“ an den treuen Genossen ein:
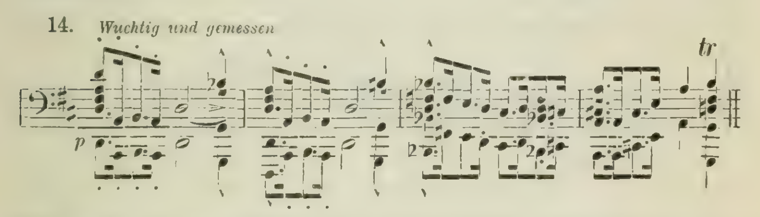


Auch als Lohengrin in der Ansprache an den König seine Sendung berührt („zum Kampf für eine Magd zu steh'n“ u. s. w.), benutzt der Tondichter als Begleitung das vergrösserte Gralmotiv. Nicht minder wichtig als die beiden bereits genannten Themen (Lohengrin- und Gralmotiv) ist das Warnungs-Motiv an Elsa, nie nach seiner Herkunft zu fragen:
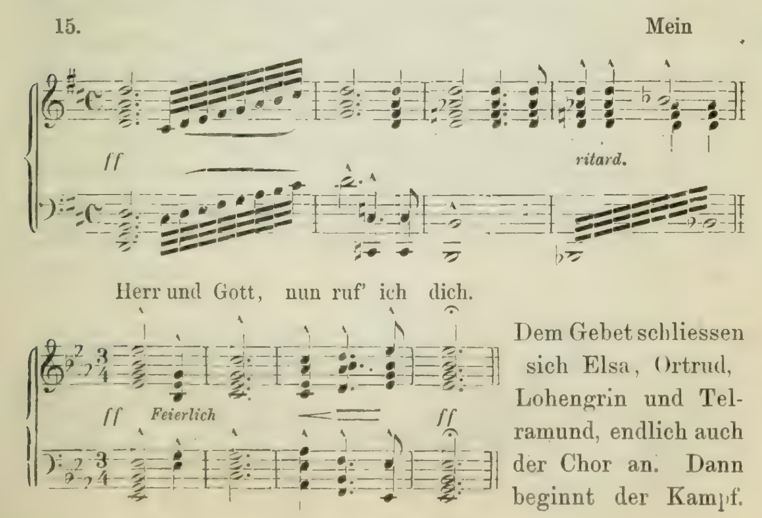




Dasselbe taucht namentlich im zweiten und dritten Aufzuge in den Szenen zwischen Ortrud und Telramund, Elsa und Lohengrin des Oefteren auf, bald mahnend, bald finster, wie aus düsterer Nacht dumpf herüberklingend. Einen wunderbaren Gegensatz bilden im Folgenden der markige Gesang Lohengrins, der Trotz Telramunds und die Warnungen des Chors, der Friedrich von einem Gotteskampfe abzurathen sucht. Als man dann zur Herrichtung des Kampfplatzes schreitet, nimmt die Weise wieder einen rhythmisch scharfen und gemessenen Charakter an.

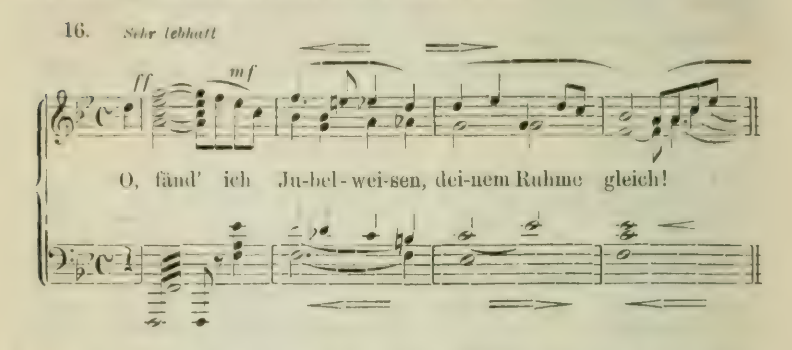


Nachdem der Herold des Zweikampfes Bedingungen verkündigt hat, rufen die Kämpen Gott zum Zeugen ihrer Unschuld an und bitten ihn, er möge „nach Recht und Fug richten.“ Mit grosser Feierlichkeit schreitet endlich der König in die Mitte vor:



Dem Gebet schliessen sich Elsa, Ortrud, Lohengrin und Telramund, endlich auch der Chor an. Dann beginnt der Kampf.

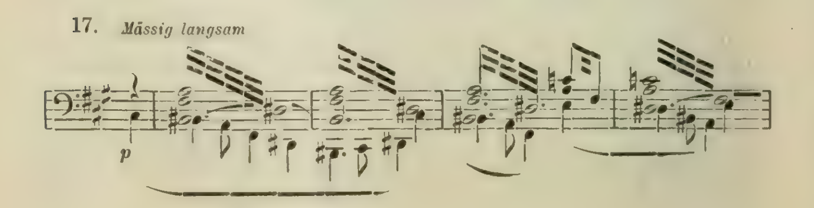
Als Lohengrin seinen Gegner mit einem gewaltigen Schlage zu Boden streckt, bricht das Lohengrin-Motiv (10) wie im Triumphe hervor. Eine Steigerung bezeichnet das Entzücken Elsa's, welche dem Sieger zugeführt wird. An seiner Brust jauchzt sie in glücklicher Begeisterung auf:
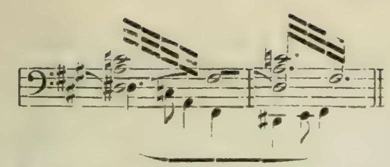


Welch' eine Fülle tief innerer Seligkeit spricht aus diesen Tönen! „Soll ich mich selig sehen, nimm Alles, Alles was ich bin!" Und dann fällt der Chor ein mit dem Lohengrin-Motiv (10). Immer mehr steigert sich das Entzücken und die Begeisterung, bis der Gralsritter und seine Braut auf den Schild erhoben und im Triumphzuge davongetragen werden. — —
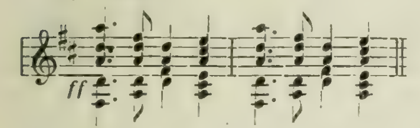
II. Aufzug. **1. Szene.**

In grellem Gegensatze zu dem Jubel, mit dem der erste Aufzug abschliesst, steht der düstere Beginn des zweiten Aufzuges. — Telramund und Ortrud! Dumpfe, unheimliche Schwüle lagert über der Eingangsmusik, aus der sich scharf das Warnungs-Motiv (13) abhebt, an welches das finstere Gemüth der Rachebrütenden dämonische Pläne knüpft. In ihrem Blute kocht es, in ihren Herzen gährt der finstere Groll und Trotz:
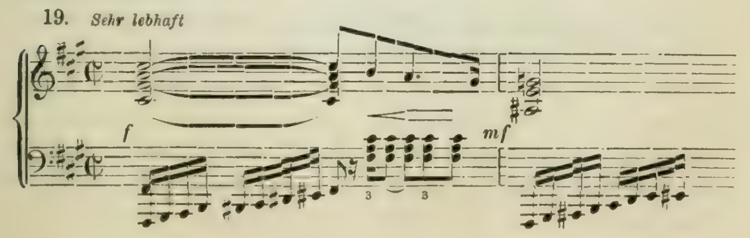


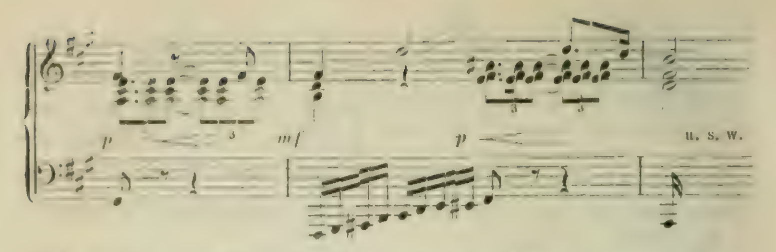


Ein Gegenstück zu dieser Bassmelodie, das rhythmisch grosse Aehnlichkeit mit dem Beispiel 17 besitzt, bilden die schmetternden Fanfaren, die aus dem Pallas herübertönen und mit der düsteren Stimmung eigenartig kontrastiren:

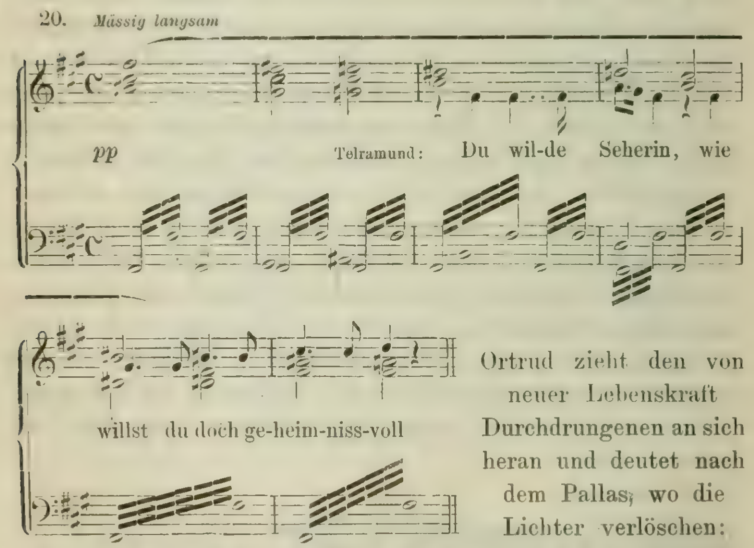


Ich bemerke gleich hier, dass Motiv 17 nicht als an Ortruds und Telramunds Personen haftend zu denken ist, sondern überhaupt das Böse ausdrückt, wie es ja allerdings zunächst von der finsteren Tochter Radbods ausgeht, dann aber auch Friedrich entzündet und von ihm sich auf Alle überträgt, welchen das gefährliche Gift der Lüge und des Zweifels eingeimpft wird. Und dass Wagner bei seiner staunenswerthen Gewandheit, den Stoff zu beherrschen, dieses Thema, ebenso wie das Lohengrin-, das Gral- und das Warnungs-Motiv, auf's Geschickteste an den einschlägigen Stellen einzuflechten versteht, werde ich später noch nachweisen. — Was die vorstehende erste und zweite Szene des zweiten Aufzuges anlangt, so sind die beiden in ihrem Aufbau so grossartig, in ihren Gegensätzen so überwältigend, dass ein selbständiges Buch dazu gehören würde, die Einzelheiten in ihrer Schönheit zu vollem Verständniss zu bringen. Ich muss mir an dieser Stelle das innere Verlangen aus billigen Rücksichten versagen und weise nur auf die augenfälligsten Stellen hin. Von dämonischer Wirkung ist der Ausbruch des lang verhaltenen Grimmes bei Telramund: „Durch dich (Ortrud) musst' ich verlieren mein Ehr', all' meinen Ruhm!"



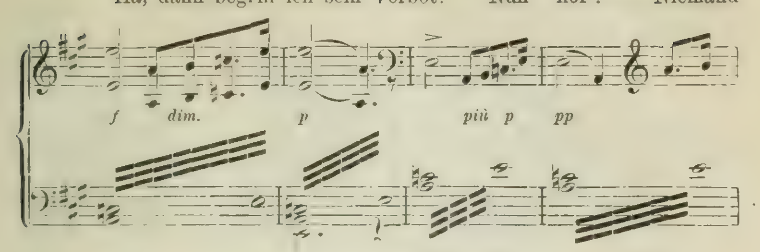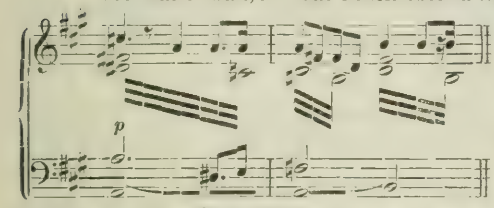


Die ränkevolle Gattin lässt ihn ruhig austoben. Weiss sie doch, dass es ihrer Beredtsamkeit bald gelingen wird, den Verzweifelten zur Ruhe zu zwingen und mit neuer Hoffnung zu beleben. Kalt spottend tritt sie ihm anfänglich gegenüber, dann aber schlingt sie das Zaubernetz um ihn, den immer ruhiger Werdenden in seine Fäden verwickelnd. Die wunderbare Wirkung ihres Wesens auf Friedrich giebt sich in folgenden Akkorden kund:



Ortrud zieht den von neuer Lebenskraft Durchdrungenen an sich heran und deutet nach dem Pallas, wo die Lichter verlöschen: „Weisst du, wer dieser Held, den hier ein Schwan gezogen an das Land? Was gäbst du doch, es zu erfahren; wenn ich dir sag', ist er gezwungen zu nennen, wie sein' Nam' und Art, all' seine Macht zu Ende ist, die mühvoll ihm ein Zauber leiht!“ — Da tönt das Warnungs-Motiv (13) an unser Ohr:

21.
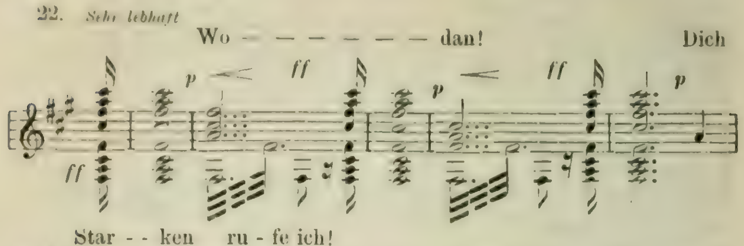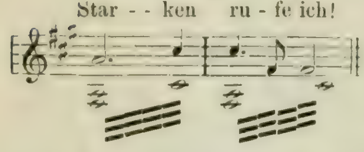




Das ist vollendete Tonmalerei! Hier ergänzen sich Ton und Wort, hier greifen sie ineinander, wie die beiden Theile einer Formzange, um ein abgerundetes Ganzes zu erzeugen. Immer mehr reisst das wilde Weib Friedrich mit sich fort, bis sie in leidenschaftlichem Entzücken gemeinsam das Rachewerk beschwören.

2. Szene.

Der starre Trotz und das Dämonische in der Musik verschwindet mit dem Erscheinen Elsa's auf dem Söller. Das in knappen Formen angedeutete Motiv des Brautreigens (26 b) verräth, was ihr Inneres bewegt. All' das Glück, das ihr Herz erfüllt, will sie den Lüften anvertrauen, welche so oft ihre Klagen vernommen haben. Nicht ahnt sie, dass das Böse ihr so nahe weilt, um Misstrauen in ihre keusche und reine Seele zu streuen, damit die neue Seeligkeit zerstörend. Der wehmüthig langgezogene Ruf „Elsa!" dringt von Ortrud's Lippen durch das Dunkel der Nacht (Wagner wendet hier dieselbe Quinte Es-As an, welche das Warnungs-Motiv [13] einleitet). Die Maid verspricht, die heuchlerisch Flehende und Verstossene selbst aufzusuchen und ihr von ihrem Glück in der Trübsal mitzutheilen. Sobald sie verschwunden ist, um herabzusteigen, lenkt die Musik in eine sehr lebhafte Taktart ein (Fis-dur), die Triolen schildern die wilde Freude Ortrud's über die gelungene Täuschung

der Gutherzigen. Wodan und Freia fleht sie um Unterstützung ihres Racheplanes an:

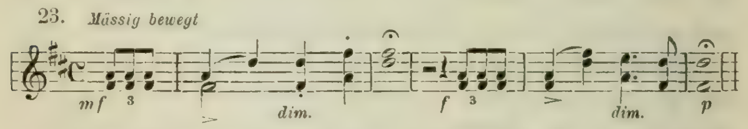




Als Elsa mit den Mägden in der Thür erscheint, lenkt die Musik nach G-dur über. Kaum fühlt Ortrud, dass sie in Elsa's mitleidigem Herzen wieder Boden gewonnen hat, als sie ihr Rachewerk beginnt: „Wohl, dass ich dich warne, zu blind nicht deinem Glück zu trau'n (hier tönt aus dem Basse das Motiv des Bösen [17]); dass nicht ein Unheil dich umgarne, lass mich für dich die Zukunft schau'n. Könntest du erfassen, wie dessen Art so wundersam (hier begleitet das Warnungs-Motiv [13] Ortrud's Sang), der nie dich möge so verlassen, wie er durch Zauber zu dir kam!" Eine zitternde Figur schildert den Eindruck dieser Worte auf Elsa's Herz. —

3. Szene

Der Tag der Hochzeit bricht an. Die Gestalten der Nacht und Finsterniss sind gewichen, von den Zinnen herab blasen die Thürmer ihr Morgenlied sich zu:

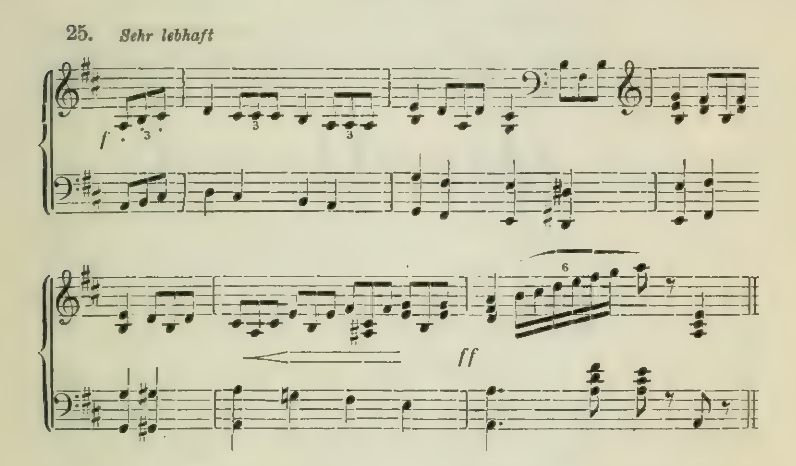


Es wird lebendig vor dem Pallas, die Mannen singen ihren frischen Chor: „In Früh'n versammelt uns der Ruf, gar viel verheisset wohl der Tag:"

24. *Etwas bewegter*

p

Immer lebhafter wird die Musik. Auch der Heerrufer erscheint und verkündet mit feierlichem Gepränge des Königs Befehle, zuletzt entbietet er die kriegstüchtigen Streiter für morgen unter das Banner des neuen Brabanter Herrschers; und lauter Jubel tönt als Zustimmung entgegen:



Hier die Entfaltung der ganzen ritterlichen Pracht, welche sich weiterhin noch steigert und in den Fanfaren des Beispiels 18 gipfelt.
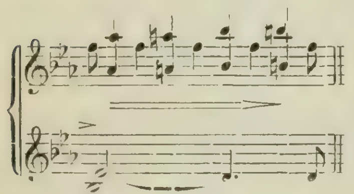
4. Szene.

Unter Uebergehung des misslungenen Versuchs Friedrichs von Telramund, die Edlen gegen den Gralsritter aufzuhetzen, wende ich mich der letzten Szene des zweiten Aufzuges zu, die Elsa's Brautgang zum Münster und die Unterbrechung desselben durch Ortrud und ihren Gatten in sich schliesst. Eine kurze, aber an ächt dichterischen Abstufungen reiche Einleitung eröffnet den Abschnitt. Ich gebe nachstehend die drei Hauptmotive aus dem „Gang Elsa's zum Münster" wieder. Von ihnen schildert das erste die Feierlichkeit der bevorstehenden Trauung, das zweite kennzeichnet in langsamer Marsch-Taktart den Zug selbst, endlich wendet sich das dritte den Helden zu und malt deren inneres Glück in lebendigen Farben aus:

26 a. *Langsam und feierlich*

b.

c.



Ueber dem langen Intermezzo bis zum Eintritt in den Münster schwebt wiederum ein düsterer Hauch. Der Hohn Ortrud's und der herausfordernde Trotz Friedrichs, das Schwanken der grossen Menge, ja selbst Elsa's und der ritterliche Stolz des endlich dazwischentretenden Lohengrin bieten gewaltige Gegensätze, die mitunter allzuscharf zugespitzt sind und in der Ausmalung der aufgeregten Stimmung auch partie'nweise eintönig werden. Als schliesslich Lohengrin jeden Verdacht von sich abgewiesen und Elsa ihm erwidert hat, dass ihre Liebe hoch über allen Zweifels Macht stehe, setzen die Motive des Brautzugs wieder ein, in die Fanfaren vom Thurme und Söller mischen sich die Klänge der Orgel aus dem Münster. Der Gralsritter geleitet sein Weib die Stufen des Gotteshauses hinan. Als Elsa's Blick noch einmal zurück auf die Menge fällt, gewahrt sie Ortrud, welche

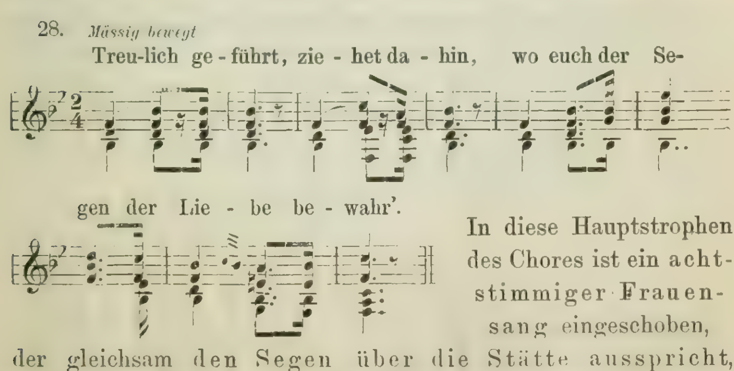
die Hand drohend zu ihr emporstreckt. Die Trompeten verstummen und im ff tönt das Warnungs-Motiv (13) zwischen den Jubel. Die Einflechtung, so kurz sie auch sein mag, verfehlt ihre Wirkung nicht und lenkt unwillkürlich die Blicke auf die hohe Gestalt der teuflischen Friesenfürstin.

III. Aufzug. 1. Szene.
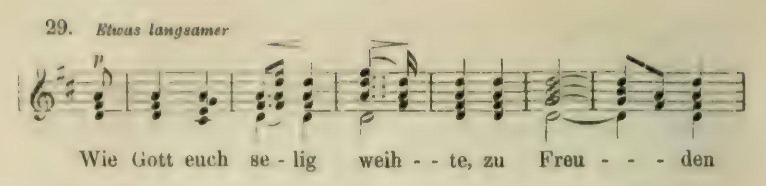
Die Einleitung zum dritten Aufzuge bildet die rauschende Hochzeitsmusik mit ihren aufjubelnden Weisen im Anfange, und jenen Triolengängen in der Mitte und am Schlusse, welche der festlichen Stimmung Ausdruck geben sollen:

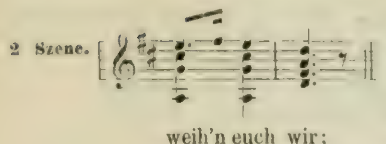
27. *Sehr lebhaft*

Zwischen den beiden Hebungen liegt ein weiches Thema in der Grundtonart (G-dur), das Glück der liebend Vereinigten mitten im Rauschen des Hochzeitsfestes darstellend. Als die Gardine sich emporhebt, erblicken wir das Brautgemach der Neuvermählten, der Brautchor zieht ein mit seinem bekannten Gesang, der erst in pp. dann mit verstärkter Begleitung und im Orchester phrasirt ertönt:



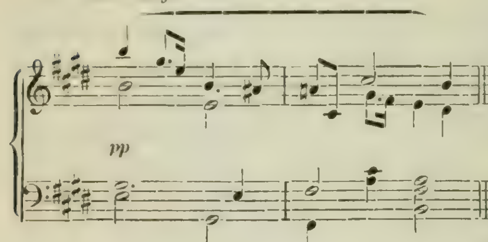
In diese Hauptstrophen des Chores ist ein achtstimmiger Frauensang eingeschoben, der gleichsam den Segen über die Stätte ausspricht, an welcher die Neuvermählten das süsse Glück des ersten Alleinseins geniessen dürfen:
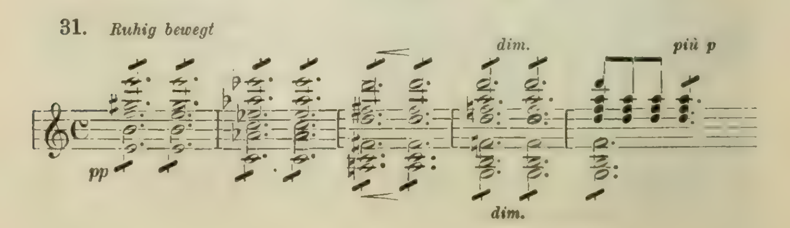




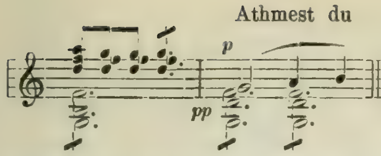
Endlich entfernt sich die Schaar. Ueberselig halten sich die Beiden umschlungen, während Lohengrin ihr in's Ohr flüstert: „Das süsse Lied verhallt; wir sind allein, zum ersten Mal allein, seit wir uns sah'n!“ Als Ausdruck des wonnevollen Liebesglück's stossen wir auf das einfache, zweitaktige Thema:

30. *Sehr ruhig*

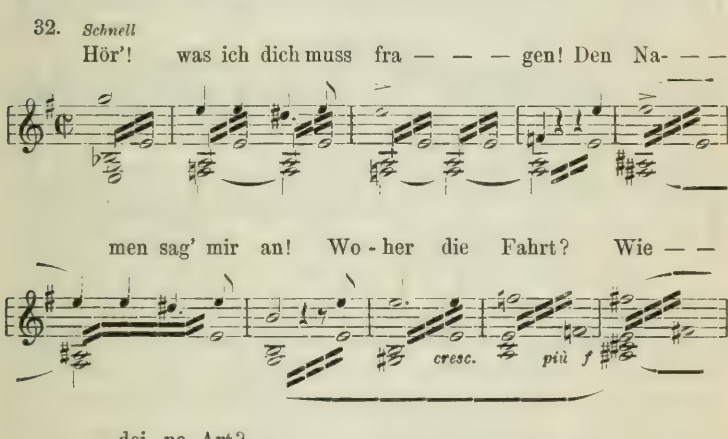


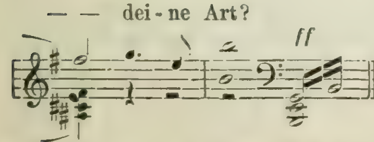
Der sich entspinnende Liebesgesang ist im Anfang von tiefem, dichterischen Zauber durchweht. Lohengrin wendet Elsa's Gedanken mit zärtlicher Hast ab von jenem Forschen, dessen unseligen Reiz Ortrud in ihr Herz grub und welches ihr beiderseitiges Glück wie mit einem Schlage vernichten kann. Die am Gewaltigsten ergreifende Uebergangsstelle, deren unendlich schwärmerischer Wohllaut Alles mit sich fortreisst, bildet Lohengrin's einschmeichelnde Ansprache an sein junges Weib! „Athmest du nicht mit mir die süssen Düfte? O, wie so hold berauschen sie den Sinn!“ — Es heisst dort:





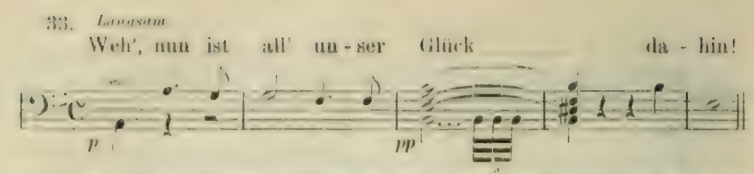
Elsa's Drängen und Forschen bricht die weichen Harmonie'n jäh ab. Sie sucht das Geheimniss der Herkunft ihres Gatten mit Bitten zu erfahren. Klagend erscheint wieder das Warnungs-Motiv (13) im Vordergrunde. Umsonst will sie Lohengrin beruhigen; Ortrud's Saat ist auf fruchtbaren Boden gefallen und treibt nun im Herzen der Trauten geile Schösslinge. Daran erinnert bei der heftigen Entgegnung Elsa's: „Hilf Gott, was muss ich hören!" — die Wiederkehr des Thema's der Lust zum Bösen (17). Als sich die Leidenschaftlichkeit der weiblichen Neugier bis zur Hallucination steigert, hören wir den Abschieds-Gesang Lohengrin's an den Schwan (12), bis endlich die verhängnissvolle Frage ihren Lippen entschlüpft:





Eine chromatische Oktavenfigur nach Oben begleitet den Ueberfall Lohengrin's durch Friedrich von Telramund, ein Tremolo den gewaltigen Schwertstreich des Gralsritters, eine chromatische Oktavenfigur nach Unten den Sturz des meuchlerischen Schurken. Dann tritt tiefe Stille ein, Lohengrin steht tief erschüttert am Grabe seines jungen Glücks:

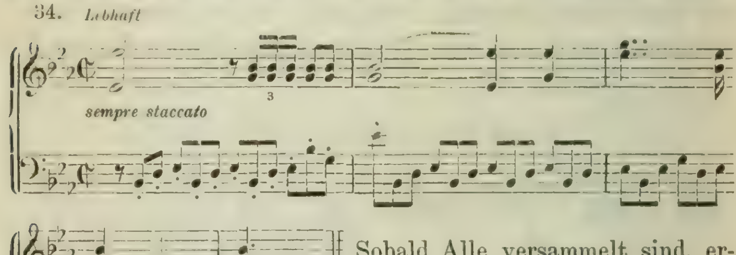
33. *Langsam*

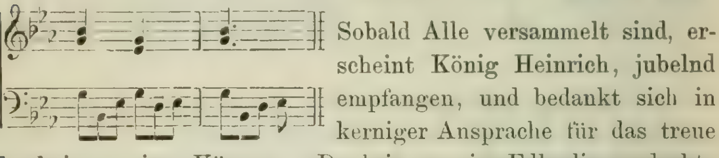


Während der Vorhang fällt, hebt das Orchester im ff mit dem Warnungs-Motiv (13) an, das sich im diminuendo wiederholt.

3 Szene. Aus dem sentimentalen A-moll setzen Heerhörner hinter dem Vorhang in C-dur ein, das Gralsmotiv (1) ertönt dazwischen, dann leitet die Musik nach Es-dur über. Wieder entfaltet sich vor unserem Auge das Bild r i t t e r l i c h e n G e p r ä n g e s wie im ersten Aufzuge. Die Heergefolge ziehen unter ihren Grafen zum Königsstuhl, wohin sie der Befehl des Herrschers entbot:

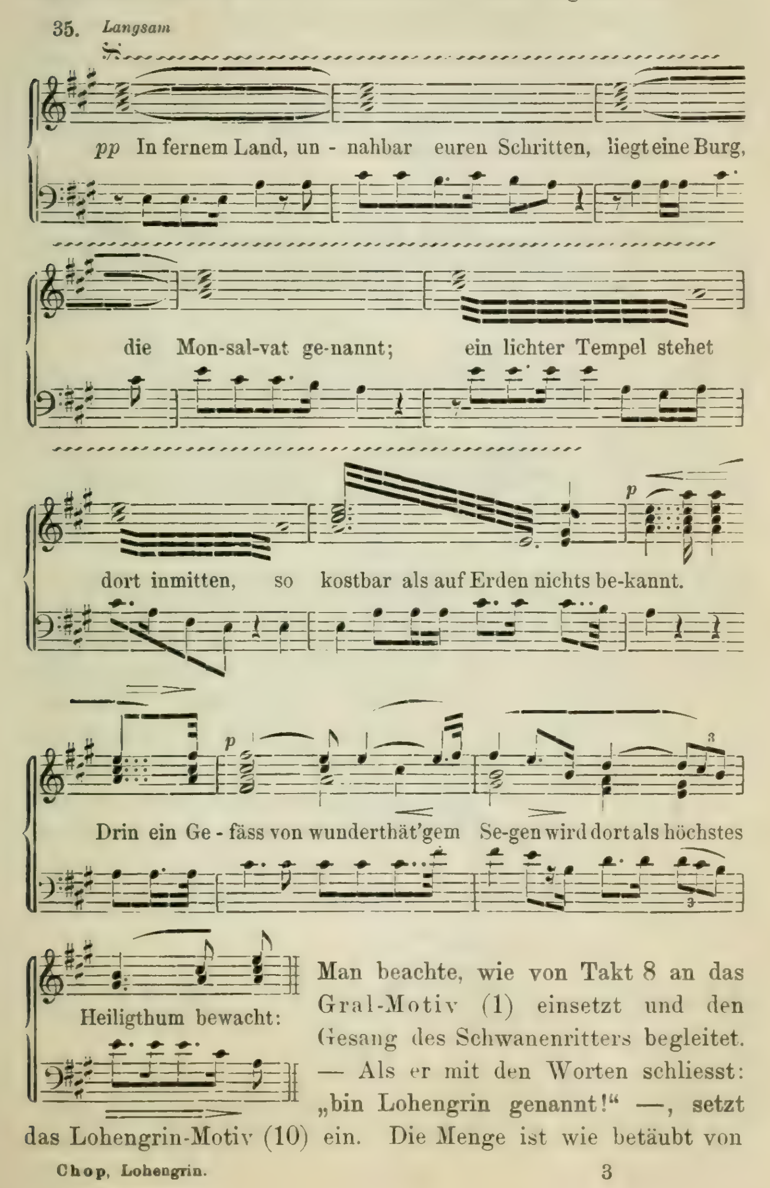
34. *Lebhaft*





Sobald Alle versammelt sind, erscheint König Heinrich, jubelnd empfangen, und bedankt sich in kerniger Ansprache für das treue Erscheinen seiner Kämpen. Da bringen vier Edle die verdeckte Leiche Friedrichs auf einer Bahre unter trauermarschähnlicher Begleitung des Orchesters vor den König. Kurz darauf erscheint Elsa an der Spitze ihrer Frauen, gebrochen und schwankenden Schrittes. Bei ihrem Eintritt hört man wieder zuerst das Warnungs-Motiv (13) vollständig, sodann das Motiv des Bösen (17). Endlich zeigt sich Lohengrin, mit grosser Begeisterung empfangen (10): „Herr und König, lass dir melden: Die ich berief, die kühnen Helden, zum Streit sie führen darf ich nicht!“ — Eine Zweiunddreissigstel-Figur schildert die Verwirrung, die seine Worte rings hervorrufen. Dann folgen seine schweren Anklagen gegen Telramund und gegen Elsa, „die zum Verrath sich liess bethören“. Die aufsteigenden

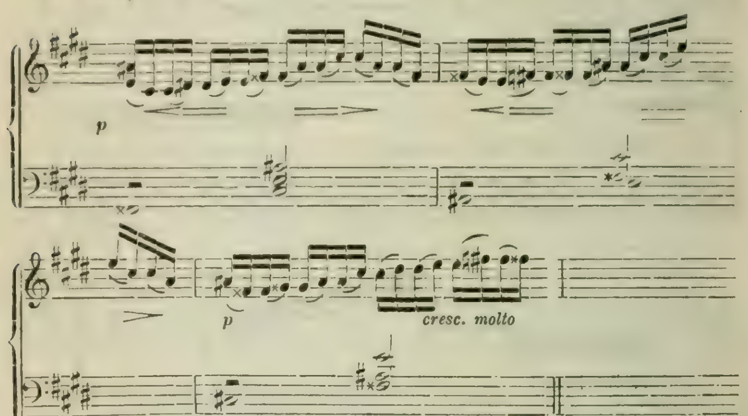
langgezogenen Akkorde (6) leiten die Erklärung vor König und Volk über seine Person ein: Dann beginnt er:



Man beachte, wie von Takt 8 an das Gral-Motiv (1) einsetzt und den Gesang des Schwanenritters begleitet. — Als er mit den Worten schliesst: „bin Lohengrin genannt!“ —, setzt das Lohengrin-Motiv (10) ein. Die Menge ist wie betäubt von
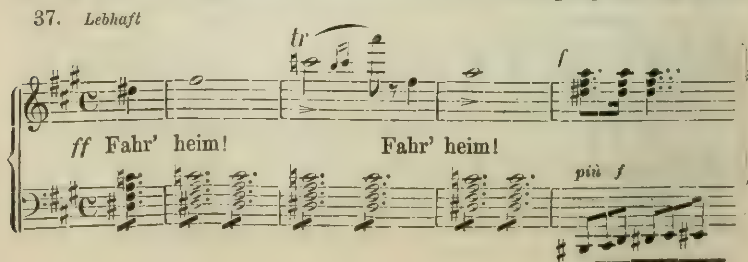
den Enthüllungen. Sie verspürt die Nähe und die Segnungen des Grals. Deshalb ist der Gesang: „Hör ich so seine höchste Art bewähren" dem Motiv 4 untergeschoben. — Dann nimmt die Musik einen drängenderen Charakter an, welcher einmal den stürmischen Bitten Elsa's, des Königs und aller Mannen entspricht und sodann auch das Harren Parsifals auf seinen Sohn kennzeichnet:
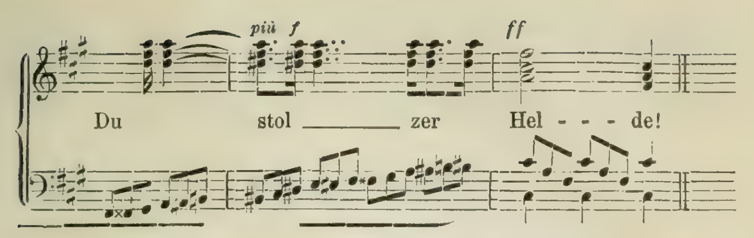
36. *Lebhaft*



Die markige Voraussagung Lohengrin's auf die Blüthe des Deutschen Reiches an den König wird von dem Weheruf des Chor's: „Der Schwan! Der Schwan!" unterbrochen. Handlung und Musik drängen gleichmässig zum schnellen Abschlusse. Lohengrin redet den gefiederten Freund in ähnlicher Weise an, wie im ersten Aufzuge (12). Nachdem er Elsa die Kleinodien für den binnen Jahresfrist zurückkehrenden Bruder übergeben hat, schreitet er dem Ufer zu. Da tritt Ortrud aus dem Volke hervor und bricht in einen teuflischen Triumphgesang aus:

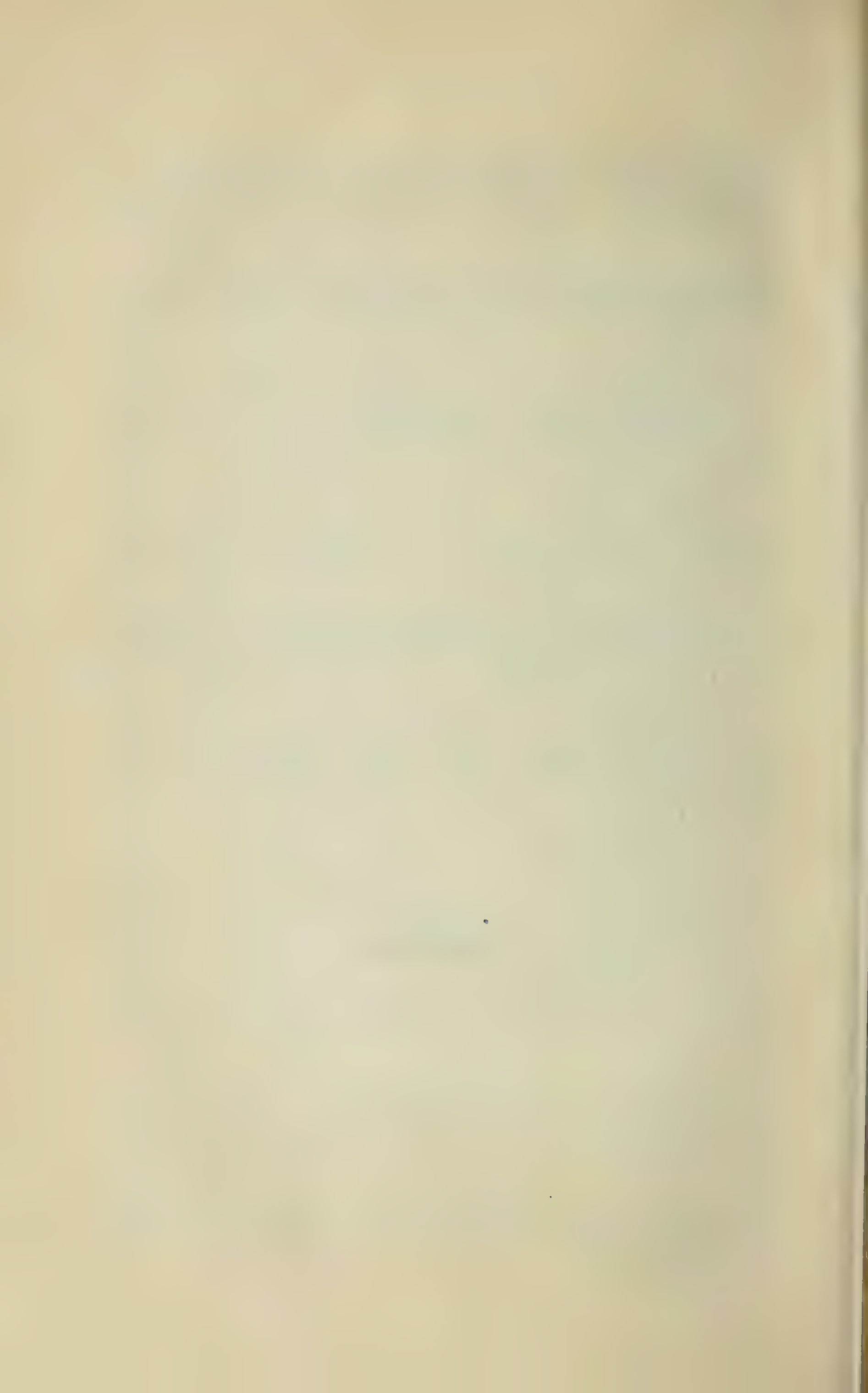
37. *Lebhaft*

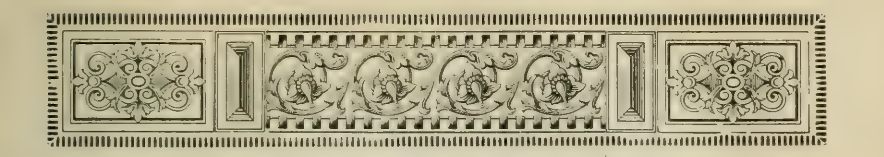




Lohengrin hat die Freche gehört. Er kniet am Ufer zu stummem Gebete nieder. Das Gral-Motiv (1) begleitet dasselbe. Als Gottfried an Stelle des Schwanes aus den Fluthen auftaucht, bricht das Lohengrin-Motiv in ff durch. Ist doch die That eine Segnung des Grals durch seinen Ritter. Den entstehenden Tumult benutzt Lohengrin zur Abfahrt. Die feierliche Weise geht schnell in eine schmerzliche über. Elsa hat den Scheidenden noch einmal in der Ferne erblickt und sinkt entseelt zu Boden. Aber das wohlthätige Licht, welches vom Gral ausgeht, ist zu mächtig, um durch die Finsterniss menschlicher Leiden getrübt zu werden. So erscheint der Tod Elsa's ebenfalls als eine Segnung jener göttlichen Liebe und während sich die Seele der Hartbestraften in die reinen Gefilde des unendlichen Aethers emporschwingt, klingt, breit und mächtig anwachsend, die Musik verheissungsvoll in das Gral-Motiv (1) aus.







Die Meistersinger von Nürnberg.

„Die Hoffnung, in einem heiteren Stoffe aus dem deutschen „Leben sich auch der heimischen Bühne endgiltig zu be„mächtigen und mit seinem so unsäglich geliebten deutschen „Volke von Herz zu Herzen zu reden und ihm in's Bewusstsein „zu rufen, dass selbst sein natürliches Tagesleben von dem „Geiste des Idealen durchleuchtet sein müsse, liessen ihm „seine „Meistersinger von Nürnberg" wieder erstehen."

Ludwig Nohl: „Richard Wagner".

1. Die Vorgeschichte der Oper.

Die Geschicke der „Meistersinger von Nürnberg" gestalten sich eigenartiger, als diejenigen der anderen Werke Wagner's. Zwischen erstem Entwurf und der Wiederaufnahme desselben liegt ein langer Zeitraum, in welchem „Siegfried's Tod", „Rheingold", „Walküre" und vor allen Dingen „Tristan und Isolde" eine grosse Rolle spielen. Allein, weil jener allererste Entwurf der Gedanke an die Aufnahme des genialen Meisterwerkes, auf den Marienbader Aufenthalt im Jahre 1845 zurückzuführen ist, muss für mich jedes Bedenken, die Unterbringung der Oper betreffend, schwinden. Genau genommen, rangiren von diesem Standpunkte aus die „Meistersinger" zwischen „Tannhäuser" und „Lohengrin". Weil man aber die Erstlings-Dreizahl nicht gern auseinanderreisst, lasse ich das Hohelied vom Minne- und Meistersingen als vierte Besprechung folgen.

Wagner trug sich mit der Absicht, eine komische Oper zu schreiben. Dieser Plan wurde einmal durch die Erschöpfung nach den Anstrengungen des „Tannhäuser", sodann auch durch den Wunsch vieler Freunde, von Wagner ein Werk

leichterer Art zu besitzen, bestärkt. Nohl hat Recht, wenn er (vergl. das Motto) meint, dass es sich ausserdem auch um eine endgiltige Bemächtigung der heimischen Bühne durch einen heiteren Stoff aus dem deutschen Volksleben handelte, obgleich dieser Gedanke wohl erst später zu den Motiven hinzugetreten ist.

Während des Verweilens im böhmischen Bade sammelte sich in Wagner der Stoff zu dem auf die Tragödie „Tannhäuser" folgenden Satyrspiele: „Die Meistersinger von Nürnberg".

Und wenn man bei dem der altklassischen Zeit entlehnten Vergleiche zwischen Tragödie und Satyrspiel bleiben will, so finden sich in der That viele Beziehungspunkte des „Tannhäuser" zu den „Meistersingern". Der sittliche Konflikt dort von der ernsten, hier von der heiteren Seite. Dort im Tannhäuser, hier in Walther von Stolzing ein kühner Trieb, angefochten von engherzigem Philisterthum. In beiden Opern das kraftvolle Ringen der Helden nach der streitig gemachten Geliebten, welcher Tannhäuser im Tode, Walther im Leben vermählt wird. Tannhäuser findet einen edlen, fühlenden Freund in Wolfram von Eschenbach, Walther in Hans Sachs. Wolfram bildet gleichsam die Vermittelung zwischen den extremen Ansichten Tannhäuser's und den starren Grundsätzen der Minnesinger, so Hans Sachs zwischen Walther's genialer Anschauung und der pedantischen Splitterrichterei nach den leges tabulaturae durch die Meistersinger. Diese innere Verwandtschaft der beiden auf den ersten Blick gänzlich fremden Stoffe mögen den dramatischen Gedanken selbst in Wagner erzeugt haben, zugleich auch die Absicht, ein humorvolles Gegenstück im Kampfe der Meistersinger zu dem Kampfe der Minnesinger zu schaffen. Mit derselben Lebhaftigkeit, mit welcher der Plan im Herzen des Dichters entstand, war er auch entworfen, wenngleich in ganz flüchtigen Umrissen und ohne jenes köstliche Beiwerk, das heute uns Alle entzückt.

Dann tritt die „Lohengrin"-Idee dazwischen, alle jene anderen einleitungsweise erwähnten Pläne und Arbeiten nach sich ziehend, sodass es den Anschein gewinnt, als ob die „Meistersinger" völlig vergessen seien.

Im Jahre 1861 taucht die Absicht, dem Meistersinger-Stoffe von Neuem näher zu treten, wiederum auf, und zwar nach „Tristan und Isolde", während der Verhandlungen mit Schott's Musikalienverlag in Mainz über das Nibelungen-Werk.

„Tristan" und „Meistersinger"! Welch' ein ungeheuerlicher, kaum fassbarer Gegensatz! Friedrich Nitzsche weiss denselben in seinen „Unzeitgemässen Betrachtungen" geschickt zu erklären, indem er u. A. sagt:

„Wer sich über die Nachbarschaft des Tristan und der Meistersinger befremdet fühlen kann, hat das Leben und Wesen aller wahrhaft grossen Deutschen in einem wichtigen Punkte nicht verstanden: er weiss nicht, auf welchem Grunde allein jene eigentlich und einzig deutsche Heiterkeit Luther's, Beethoven's und Wagner's erwachsen kann, die von anderen Völkern gar nicht verstanden wird und den jetzigen Deutschen selber abhanden gekommen scheint, — jene goldhelle, durchgegohrene Mischung von Einfalt, Tiefblick der Liebe, betrachtendem Sinn und Schalkhaftigkeit, wie sie Wagner als köstlichen Trank allen denen eingeschenkt hat, welche tief am Leben gelitten haben und sich ihm gleichsam mit dem Lächeln der Genesenden wieder zukehren."

Gerade Paris mit den Misserfahrungen der letzten Zeit (der berüchtigten Drei-Aufführung des „Tannhäuser") mussten Wagner zur Konzentrirung auf sich selbst veranlassen. Trotz der Amnestie war er nicht viel weniger, als ein unstät umherirrender Flüchtling. An wen hätte er sich anders wenden sollen, als an sein reich veranlagtes Inneres, das Schätze in Hülle und Fülle barg, welches all' die Wunden zu heilen vermochte, die ihm die kalte Welt mit ihrer Selbstsucht und Oberflächlichkeit schlug. So entstand in dem Paris, das ihm so bittere Enttäuschungen bereitet hatte, noch während des Winters 1861/2 die deutscheste aller Dichtungen, der Text zu den „Meistersingern von Nürnberg".

Zugleich mit der Absicht, den dauernden Wohnsitz in der Seinestadt aufzugeben und nach erlassener Amnestie Deutschland wieder aufzusuchen, verband sich der leichtbegreifliche Wunsch, in der Nähe der Schott'schen Verlagshandlung festen Fuss zu fassen. So begab sich Wagner im Februar 1862 nach Mainz, um mit seinem Verleger wegen Herausgabe der „Meistersinger" zu verhandeln. Als dieses Geschäft abgeschlossen war, siedelte er in das diesseits des breiten Rheinstromes unterhalb Kastel gelegene Bieberich über und begann dort die Komposition

der Oper. Trotzdem im März desselben Jahres auch Sachsen dem Meister straffreie Rückkehr gewährte und die Zeitungen viel von einem Wegzuge Wagner's nach Dresden fabelten, blieb er in dem rheinischen Flecken. Sein Eifer für die „Meistersinger“ wurde durch den vergeblichen Versuch, an deutschen Theatern eine Aufführung von „Tristan und Isolde“ zu ermöglichen, noch angespornt. Im Spätsommer erschien bei Schott auch das als Manuskript gedruckte Textbuch (zugleich mit der Dichtung des Nibelungenringes bei J. J. Weber-Leipzig), das allerdings im Laufe der Zeit noch wesentliche Aenderungen erfahren sollte. Dieselben sind jedoch für uns nicht von Belang.

Um dieselbe Zeit, als das Libretto zu den „Meistersingern“ der Oeffentlichkeit übergeben wurde, entriss Wagner eine Einladung zur Leitung des „Lohengrin“ in Frankfurt a. Main seinem unermüdlichen Schaffen in der Biebericher Abgeschiedenheit und Stille. Die Annahme dieser Aufforderung bedeutet für Wagner den Anfang zu einer längeren Pause in der Produktivität. — Wendelin Weissheimer hatte nämlich den Meister gebeten, eine Aufführung am Leipziger Gewandhause durch seine Anwesenheit zu verschönen. Wagner nahm das Angebot an und betrat zum ersten Male wieder Sachsen. Er leitete in dem Konzerte, an welchem auch Bülow und Wilhelmj mitwirkten, das eben beendete Vorspiel zu den „Meistersingern von Nürnberg“. Und das geschah in seiner Geburtsstadt Leipzig, wo Mendelssohn durch seine diametral entgegengesetzte Richtung zur Volksthümlichheit Wagner's herzlich wenig beigetragen hatte! —

Wieder folgte ein längerer Zeitraum, in dem die Komposition der „Meistersinger“ darniederlag. Der Meister hatte mit „Tristan“ den Versuch gemacht, die Vermittelung zwischen sich und dem Publikum herzustellen, allein umsonst! Er fasste sogar den verzweifelten Entschluss, durch Vorführung von Bruchstücken seiner Tondichtungen sich bei den Leuten besser einzubürgern. Alles schien vergeblich. Endlich hatte sich jener Fürst gefunden, den Wagner seit langer Zeit suchte, der fortan ein Schirmherr und Förderer seiner Muse sein sollte. Ludwig II. von Bayern. — Ich übergehe die Berufung des Meisters nach

München, den Auftrag zur Vollendung des Nibelungenringes, die Münchener „Tristan"-Aufführung, die Vorbereitung zur Gründung einer in der Hauptstadt Bayerns zu errichtenden Musikschule und die Verleumdungen, welche Wagner's Gegnerschaft dem Königlichen Beschützer in's Ohr flüsterte. Wagner merkte, dass er in München für die nächste Zeit unmöglich sei. Er stellte das ihm durch Ludwig II. auf Lebenszeit überlassene Haus der Kabinetskasse wieder zur Verfügung, nachdem er es geräumt hatte, und begab sich auf den Rath des Königs im September 1866 zunächst nach Vevey am Genfer See. Hier, wo er sich in der „Pension du Rivage" des Herrn Prélaz einmiethete, wäre bei einem ausbrechenden Feuer die Partitur zu den „Meistersingern" um ein Haar den Flammen zum Opfer gefallen. Bei einer Reise nach dem südlichen Frankreich ereilte ihn in Marseille die Nachricht von dem Tode seiner ersten Gattin, der eine dreissigjährige kinderlose und unglückliche Ehe beendete. Im Februar 1867 kehrte Wagner nach Genf zurück, im April nahm er seinen Wohnsitz in Triebschen bei Luzern, wo er für die nächsten Jahre seines Lebens verblieb. Dort suchte ihn auch sein treuer Freund und Gönner, König Ludwig, auf.

Unterdessen hatte sich Wagner der Komposition der „Meistersinger" wieder zugewendet. Das Vorspiel und der erste Aufzug waren längst auch in der Instrumentation fertig. Im Sommer 1866 hatte er am zweiten Aufzuge tüchtig gearbeitet, wenngleich derselbe noch nicht orchestrirt war. Glasenapp schreibt:

„An sie (nämlich die Orchestrirung) ging er erst dann, wenn der ganze musikalische Aufbau eines Werkes und insbesondere des jedesmaligen einzelnen Aktes ihm fest vor der Seele stand, was allerdings schon während der Dichtung der Fall zu sein pflegte. Sein Kompositions-Entwurf war einzeilig, auch in den komplizirtesten Theilen seiner dramatischen Tondichtungen; auf der zwischen leergelassenen Notenzeile hin und wieder eine Note als Anhaltspunkt für die Ausführung, — so sicher konnte er sich in jedem Punkte auf sein Gedächtniss verlassen (erst der Kompositions-Entwurf zu „Siegfried", Akt III, weist dreizeiliges System auf). So arbeitete er auch an den „Meistersingern" meist von früh acht Uhr bis Nachmittags um fünf auf seinem Zimmer und fand sich dann erst um die Speisestunde mit seinen Hausgenossen zum Mahle zusammen, um den Rest des Tages mit ihnen gemeinschaftlich zu verbringen." —

Ende Dezember 1866 war der Entwurf der „Meistersinger" bis zur grossen Schluss-Szene des dritten Aufzuges fertig. Trug sich doch Wagner mit der Absicht, die Oper am nächsten Geburtstage des Königs (25. August) zum ersten Male aufführen zu lassen und musste darum seine Arbeit beschleunigen. Dieser Plan scheint später wieder aufgegeben worden zu sein; denn wir wissen, dass die Partitur erst im Oktober 1867 beendet worden ist, also zweiundzwanzig Jahre nach der Aufnahme des Meistersinger-Gedankens in Marienbad (1845).

In Rücksicht auf die sorgfältigste Vorbereitung des Riesenwerkes musste man von einer noch in das Jahr 1867 fallenden Aufführung absehen. Gleichwohl drang Wagner darauf, dass die Chorproben ungesäumt begannen, deren sechsundsechzig im Laufe von acht Monaten unter Hans Richter's Leitung abgehalten wurden. Keine Persönlichkeit konnte hierzu geeigneter sein, da Richter bei der Abschrift der Partitur beschäftigt gewesen war und so das Werk hatte entstehen und sich aufbauen sehen. — Für die Hauptrollen waren folgende Personen in Aussicht genommen: Hans Sachs — Franz Betz, Beckmesser der Wiener Bassbuffo Hölzel, David — Karl Schlosser aus Augsburg, Walther von Stolzing — Bachmann-Dresden und Nachbaur-Darmstadt, Eva — Fräulein Mallinger und Magdalena — Frau Diez. Der Chor wurde wesentlich verstärkt. Die Hoftheatermaler Quaglio, Jank und Döll waren damit beschäftigt, das altehrwürdige Nürnberg naturgetreu auf die Leinwand zu bringen. — Während solcher Vorbereitungen sehen wir den Tondichter oft in München, wohin er von Luzern aus reiste, überall selbstthätig mit seinen Anordnungen und praktischen Vorschlägen eingreifend.

Die Hauptproben zur Erstaufführung der „Meistersinger", für welche das Münchener Hoftheater überhaupt geschlossen war, fanden in der Zeit vom 15. bis 19. Juni Vor- und Nachmittags statt. Ueber dieselben hat Ludwig Nohl in seinem „Neuen Skizzenbuche" auf's Ausführlichste berichtet. Ich kann mich an dieser Stelle nicht mit Einzelheiten befassen und muss daher einen Hinweis genügen lassen. Bei Nohl findet sich auch die schöne Rede des Meisters, mit der er allen Mitwirkenden

in seiner kernigen, deutschen Weise dankte, wahre Stürme des Beifalls entfesselnd. — Bei der Hauptprobe am 19. Juni, der ungefähr sechshundert Personen beiwohnten, brachte man Wagner begeisterte Huldigungen dar. Zwei Tage später, am Sonntag, den 21. Juni, fand die Erstaufführung statt.

Der Fremdenzufluss in München war ein gewaltiger, ähnlich dem, welchen das kleine Bayreuth in den Tagen der Festspiele über sich ergehen lassen muss. Komponisten, Kapellmeister, Intendanten, Theaterdirektoren, Verleger, Künstler, Kritiker, Journalisten stürmten aus allen Richtungen der Windrose in der Bayernhauptstadt zusammen. Eine wahrhaft tropische Hitze herrschte. Trotzdem war der grosse Raum des Königl. Hoftheaters bis auf den letzten Platz gefüllt. Um 6 Uhr begann die Vorstellung, und als die Mitternachtstunde heranrückte, waren die „Meistersinger“ noch nicht zu Ende. Aber von Ermüdung im Publikum war nirgends Rede. Hören wir Glasenapp, der unter Benutzung des Nohl'schen Skizzenbuches über diese ersten Wiedergaben der deutschesten aller Opern schreibt:

„Schon der Eindruck des ersten Aufzuges war ein durchschlagenderr am Schlusse desselben wurden lebhafte Rufe nach Wagner laut, deaber nicht erschien. Bei seiner Abneigung gegen lärmende Beifallsr Bezeigungen war seine Absicht ursprünglich, sich den Publikum ga, nicht zu zeigen. Zudem war der Künstler, als er sich, der Sitte gemäss gleich nach Ankunft des Königs bei diesem hatte melden lassen, sofort in die Hofloge befohlen worden und wohnte daher dem grössten Theile der Aufführung zur Seite seines erhabenen Beschützers bei. In demselben Masse aber, wie im zweiten Aufzuge von Szene zu Szene die Sensation im Publikum sich fortwährend erneute, wurde Wagner die Durchführung jener seiner Absicht erschwert. Schlag auf Schlag folgten neue Schönheiten, von der hochpoetischen Szene unter dem Flieder, dem köstlichen Schusterliede des Hans Sachs bis zur zwerchfellerschütternden Serenade Beckmesser's. Alles Vorhergehende überbot wie ein gewaltiges Crescendo die an drastischen Einzelheiten und Orchester-Effekten reiche Prügelscene, bis endlich das Horn des Nachtwächters mit langgezogenem Ruf den nächtlichen Spuk verscheucht und, indem das elektrische Licht des aufsteigenden Mondes seinen blauen Ton auf die krumme Gasse und die dunkelragenden Giebeldächer goss, auch die Musik in linder und besänftigender Weise ausklang. Als der mit dem schliessenden Fortissimo-Akkorde schnell fallende Vorhang das trauliche Bild des still träumenden Städtchens dem Auge entzog, erneuerte das lange hingehaltene, tumultuarische Verlangen der begeisterten Menge den Ruf nach dem Dichter-Komponisten andauernd und in gesteigerter Weise. Da endlich trat Richard Wagner an die Brüstung der königlichen Loge (der sog. „Kaiserloge“) und verbeugte sich von hier aus gerührt und ergriffen, wie wohl noch nie so in seinem Leben,

stumm vor der jubelnden Versammlung, deren Zurufe nicht enden zu wollen schienen. Wohl mochte sie ahnend die schöne Bedeutung des noch nicht dagewesenen, fast symbolischen Vorganges erkennen, dass ein Künstler von diesem erhabenen Platze aus ihren freudigen Grüssen danken durfte: hier war in Wahrheit ein deutscher König, der nach den Worten des Dichters: „mit dem Sänger gehen" wollte. Dasselbe bedeutsame Schauspiel wiederholte sich zweimal am Schlusse der Aufführung, als namentlich nach der Verwandlung des dritten Aktes, der Szene auf der Wiese, mit ihrer bunten Vielgestaltigkeit in Dichtung, Ton und Szenerie, die Auge und Ohr nicht zur Besinnung kommen liess, der Enthusiasmus eine nicht zu überbietende Höhe erreicht hatte . . . . Auf den beiden lebendigen Grundpfeilern eines unvergleichlichen Orchesters unter seinem ruhmreichen Führer Bülow, und, diesem beseelten Tonkörper zur Seite, eines Chores, dessen eigenste ihm durch den Komponisten zugewiesene Bestimmung durch seinen trefflichen Dirigenten Richter nicht minder zu höchster Geltung gebracht war, ruhte, zu einem in sich abgeschlossenen Ganzen gerundet, der künstlerisch ausgeprägte Bau der Einzeldarsteller. Das vollkommene Ineinandergreifen aller Kräfte, sowie der szenischen und dekorativen Kunstmittel stellte den bestimmten Charakter des Wagnerischen Gesammtkunstwerkes wieder einmal in einem monumentalen Beispiele fest. Seiner kolossalen Wirkung vermochten sich auch die nicht zu entziehen, welche sich sonst „prinzipielle Gegner" Wagner's zu nennen beliebten, man mochte sich von dieser Seite her sträuben, wie man wollte. „Da helfen alle Theorie'n und Demonstrationen zuletzt nichts", schrieb Richard Pohl in eben dieser Beziehung. „Das Genie nimmt die Kritik und Aesthetik in's Schlepptau, macht es mit ihr, wie Kaulbach's Reinecke Fuchs mit Wolfgang Menzel und verwandelt seinen Kriegswagen in einen Triumphwagen". —"

Ein immerhin bemerkenswerthes Vorkommniss war, dass die Kritik, der sowohl die Erstaufführung, wie die beiden Wiederholungen der „Meistersinger" (am 25. und 28. Juni) unterzogen wurden, diesmal weniger auseinanderging, als bei den anderen Opern. Selbst die böswilligsten Gegner sahen sich zu indirekten Zugeständnissen gezwungen, viele Publizisten, die bisher gegen den Meister geeifert hatten, wurden bekehrt. — Nicht umsonst waren zu den ersten Aufführungen Theaterdirektoren aller Weltgegenden erschienen. Bald trafen von überallher Bewerbungen um Ueberlassung der Partitur ein, von Dresden kam sogar Tichatschek persönlich nach München, um mit Wagner zu unterhandeln. Nach Beseitigung mehrerer streitiger Punkte einten sich Meister und Bittsteller und die „Meistersinger" gingen unter Rietz's Leitung über die Bühne des Dresdener Hoftheaters. Der sächsischen Residenz folgten Dessau, Karlsruhe, Mannheim, Weimar u. a. Städte. So trat die köstlichste deutsche Oper, welche je geschaffen worden ist, ihren

Rundgang über Deutschland und — das Ausland an. Und ein Triumphzug war es, den die „Meistersinger“ hielten; überall wurden sie mit Jubel und stürmischer Begeisterung aufgenommen. Freilich bargen all’ diese Kundgebungen für Wagner manches Herbe. Der Meister war gewohnt, die Erfolge nicht nur auf die äussere Seite hin zu prüfen; er sah bald, worin der Grund lag, dass dieses letzte Werk, ebenso wie sein „Lohengrin“ mit nur geringem Widerspruch aufgenommen worden war. Bereits nach der Dresdener „Meistersinger“-Aufführung war ihm das klar geworden; und so schrieb er etwas verbittert die denkwürdigen Zeilen nieder: „Aeusserlich nimmt sich Alles sehr hübsch aus: ein ungemein erregtes Publikum, zum Schlusse sogar lohnender Hervorruf des Kapellmeisters, zu welchem mein eigener Landesvater applaudirend an die Logenbrüstung zurückkehrt; nur nachträglich die ungemein fatalen Berichte über stattgehabte und immer neu eingeführte Kürzungen, Striche und Abänderungen, während ich immer den Eindruck einer vollkommen unverkürzten, aber allerdings auch vollkommen korrekten Aufführung in München dagegen abzuwägen habe, und somit unmöglich dazu gelangen kann, den Verstümmlern Recht zu geben.“ —

Ich führe nachfolgend die theilweise bereits genannten Städte an, welche nächst München, wo man die „Meistersinger“ unter starkem Andrange des Publikums allwöchentlich gab, die Oper in den Jahren 1868—69 auf ihren Spielplan aufnahmen: Dresden, Erstaufführungen am 21. Januar 1868, Dessau am 29. Januar unter Intendant von Normann, Karlsruhe mit Nachbaur als Walther von Stolzing auf Wunsch der Grossherzogin am 5. Februar, Mannheim am 5. März, Weimar am 28. November 1868, Hannover am 26. Februar 1869 in sehr mangelhafter Wiedergabe, Wien am 27. Februar dess. Jahres, Königsberg i. Pr. am 29. März, Berlin am 1. April. Ihnen folgten Leipzig, Hamburg, Prag, Bremen, Riga, Mainz, Köln, Frankfurt a. Main, Darmstadt, Kassel, Wiesbaden u. s. w.

Von ganz besonderem Interesse waren die ersten Darstellungen der „Meistersinger von Nürnberg“ in der nachmaligen deutschen Reichshauptstadt, denen ich am Schlusse dieses Abschnittes noch einige Worte widmen will. Von den Herren

waren es Albert Niemann und Franz Betz, von den Damen die Mallinger und Brandt, welchen die Hauptrollen zufielen. Der Hof hatte eine Aufführung der Oper gewünscht, der König war selbst in der Hauptprobe erschienen, um sich das grosse Werk anzuhören. Die Erstaufführung sollte ähnliche Vorgänge verzeichnen, wie die Dreiaufführung des „Tannhäuser“ in Paris. Es hatte sich in Berlin eine Sippschaft sogenannter Anti-Wagnerianer gebildet, die dem Meister die Herausgabe seiner Schrift: „Das Judenthum in der Musik“ sehr übel vermerkte, die Presse befehligte und nun aus Rache das neue Werk des verhassten Tondichters auszischen und auspfeifen wollte, ganz wie die Jockeys der Seinestadt. Am 1. April war im Opernhause kein Stehplatz mehr aufzutreiben. Eine theils kampflustige, theils begeisterte Menge harrte der Dinge, die da kommen sollten. Und wirklich spielten sich in Gegenwart des Monarchen auf deutschem Grund und Boden Vorgänge ab, die ein Seitenstück zu den Skandalszenen in der Grossen Oper vor Napoleon bilden. Man schrie, zischte, pfiff, lachte; das Ständchen Beckmesser's und die Prügelszene im zweiten Aufzuge erstickten im Lärm der Gegnerschaft. Dann aber gewann die Freundes-Partei die Oberhand, ihr brausender Beifall übertönte die Zeichen der Gehässigkeit. Bei der Wiederholung war die Kampflust bedeutend geringer und die vierte Aufführung verlief in völliger Ruhe. Auch die reichshauptstädtische Presse, welche sich mit widrigen Nörgeleien abgegeben hatte, schwieg allmählich, das rohe Treiben der Kritik verstummte. — Wirklich erfreulich klang es, wenn damals die „Vossische Zeitung“, die sich überhaupt in Kunstbeurtheilungen von jeher einen möglichst sachlichen Standpunkt bewahrt hat, über die Erstaufführung der „Meistersinger“ schrieb:

„Wieviel Irrthümliches oder Einseitiges in den Prinzipien Wagner's liegen mag, weit abgeworfen hat er das Schablonenhafte und alles auf blosses Amüsement berechnete französische Wesen. In einer Stunde, da die deutsche Nation sich selbst gefunden hat, wird sie auch geistig sich auf ihr wahres Wesen zu besinnen erhöhte Kraft gewinnen. Der Einfluss von Paris hat uns zu sehr daran gewöhnt, von der Bühne nur äusserliche Zerstreuung und groben sinnlichen Reiz zu verlangen; um das Theater auf seinen idealen Höhepunkt zu erheben, muss eine gründliche Abrechnung mit französischem Wesen gehalten werden. Hoffentlich wird der politischen auch eine geistige folgen und die unheiligen Ausdünstungen der heiligen Stadt werden auf ihre ursprüngliche Quelle zurückgelenkt werden.“ —

Wie sonderbar hat sich doch die Meinung über den Werth Wagner'scher Musik in den Kreisen der Berliner Kritiker seither geändert! Und wie seltsam muss es diejenigen berühren, die seit 1869 noch ihres publizistischen Amtes walten, wenn sie heute einer „Meistersinger"-Aufführung beiwohnen und dann ihre Urtheile von damals einer nochmaligen Prüfung unterziehen! Ja, ja: „Die Zeiten ändern sich und wir uns mit ihnen!" —

---

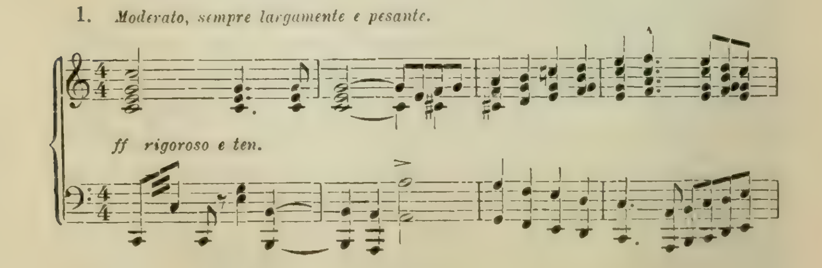
2. Die musikalische Seite der Oper.
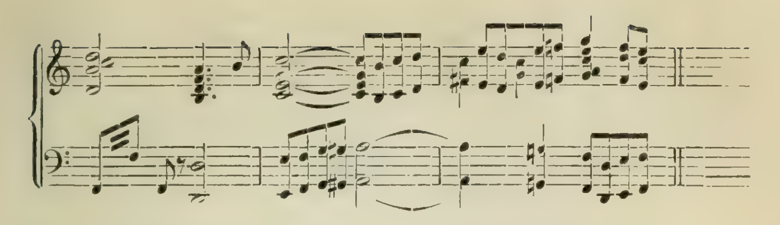
Wir besitzen von Wagner nur eine einzige Oper in feinkomischem Stile: „Die Meistersinger von Nürnberg". Gerade bei eingefleischten Wagnerianern bin ich mit der Behauptung, die „Meistersinger" seien das Beste, was uns der Tondichter gab, auf Widerspruch gestossen. Man hat eine derartige Ansicht als Ausfluss rein persönlicher Anschauung hinzustellen versucht und auf das Riesenwerk der Nibelungen-Tetralogie, wie auch des „Parsifal" hingewiesen. Bei aller Begeisterung für diese Schöpfungen bin ich dennoch immer wieder zu derjenigen Oper zurückgekehrt, die das deutsche Volksleben in so wunderbar schöner Weise verherrlicht. Ein anheimelnder Zug weht mir hier entgegen, wie ich ihn in keiner anderen Dichtung Wagner's finde. Die erhabenen Götter- und Menschen-Gestalten der Tetralogie, die Idealfiguren des Mysteriums „Parsifal" erregten wohl in mir das Gefühl ehrfurchtsvoller Bewunderung, stillen Staunens über ihre Grösse; hier aber unter den Bürgern Nürnbergs fühle ich mich wie ein Mensch neben dem anderen. Ich empfinde mit ihnen, ich theile ihren Schmerz, ihre Wonnen, ihre Fröhlichkeit. — Und wenn man vor Allem den feingegliederten musikalischen Aufbau betrachtet, wenn man die abwechselungsvolle, köstliche Melodik, die kunstvolle Vielstimmigkeit und Uebereinstimmung zwischen Handlung und Tönen, die unübertroffene Art des Zusammenwebens der einzelnen Motive miteinander bis in die kleinsten Einzelheiten hinein verfolgt, so wird Mancher mit mir übereinstimmen und in stiller Bewunderung sich zu dem Geständniss herbeilassen, dass in den „Meistersingern" Wagner's Genie das Grösste geleistet hat.

Mag nun aber auch sein, dass ich, wie mir hier und da gesagt worden ist, rein persönlich urtheile, wenn ich die Oper über alle anderen Kompositionen des Meisters setze; das Eine wird mir Jedermann zugeben müssen: dass nämlich kein Werk Wagner's sorgfältigeres Studium und zufolge dessen auch umfangreichere Erläuterungen voraussetzt, als die „Meistersinger", will man selbst nur einen oberflächlichen Einblick in ihre musikalischen Schönheiten gewinnen. Diese Bedingung kommt meiner Vorliebe für das Werk prächtig zu Statten und lässt die Ausführlichkeit, mit der ich mich der Erklärung zu widmen gedenke, nicht als Ausfluss persönlicher Schwärmerei, sondern als eine Nothwendigkeit erscheinen. — — —

Vorspiel. Das Vorspiel giebt einen Abriss der in der ganzen Oper enthaltenen Handlung. Wir treten in die Meistersingergilde mit ihren starren Satzungen, gemessene Weisen tönen uns entgegen. Plötzlich wird die Melodik flüssiger und freier; Walther von Stolzing, der Neuerer, erscheint. Das Ringen gegen das Pedantenthum der Zünftler beginnt, die Liebe zu Eva verleiht ihm gewaltige Kraft. Mitten in die weichen Weisen der Liebe ertönt bald verdeckt, bald offen, dann wieder wie höhnend das Meistersinger-Motiv (1). Endlich bricht das Genie sich Bahn und triumphirt über die Engherzigkeit, selbst von den Mitgliedern der Gilde bejubelt und in die Reihen der Meister unter pomphafter Wiederholung des Hauptmotivs aufgenommen.

Breit und mit wuchtigem Tonfall zeigt sich gleich im Anfang das Meistersingermotiv:

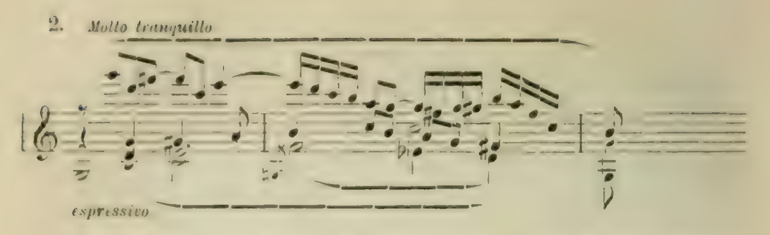




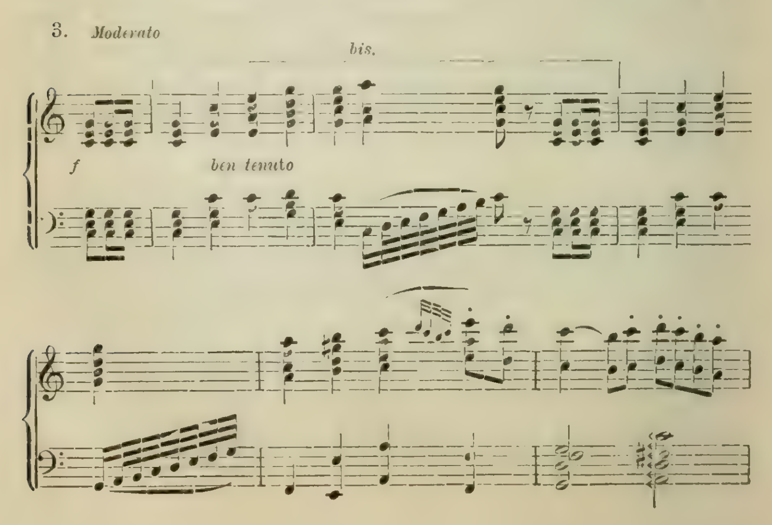
Ich schalte hierbei die Bemerkung ein, dass in der Angabe des Tempo gerade bei diesem Vorspiel von den Dirigenten viel gesündigt wird. Entweder verschleppt man das Zeitmass, oder man beschleunigt es in ganz unbegründeter Art. Letzterenfalls werden die zahlreichen Feinheiten der Vielstimmigkeit verwischt, bei einer Verlangsamung wirkt das Tonstück ermüdend und ist auch für die Blechbläser schwer wiederzugeben. Das „Moderato, sempre largamente e pesante“, das Wagner selbst als massgebend für das Tempo niedergeschrieben hat, ergiebt sich aus einer auch nur flüchtigen Vergegenwärtigung der dramatischen Situation.
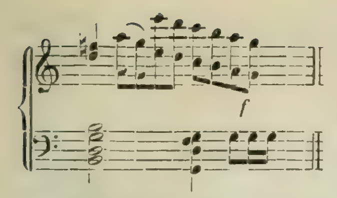
Das Meistersingermotiv zeichnet den biederen und geraden Sinn nicht allein der Zünftler, sondern überhaupt des deutschen Bürgers im Mittelalter, aus deren Reihen sich ja die Meistersinger zusammensetzten. In besonderer Beziehung auf die Gilde trägt es in seinen gemessenen Weisen ein Stückchen Zopf an sich, in seiner kraftvollen und an das Pomphafte grenzenden Instrumentation eine gute Dosis Selbstbewusstsein zur Schau.

An das in Beispiel 1 gebrachte Meistersingermotiv schliesst sich ein wirkungsvoller Orgelpunkt auf der Oberdominante (G) an den der Tondichter phrasirt durch die vergrösserte Figur des Taktes 6, die sich in einer Gegenbewegung sechs Takte hindurch bis zur Wiederholung des ersten Taktes des Meistersingermotivs in der Unterdominante (F) steigert. Dann folgt eine thematische Verarbeitung der Takte 2—4 des Meistersingermotivs (Beispiel 1), mit einem Triller abschliessend und in das Motiv der Liebesschwärmerei überlenkend:
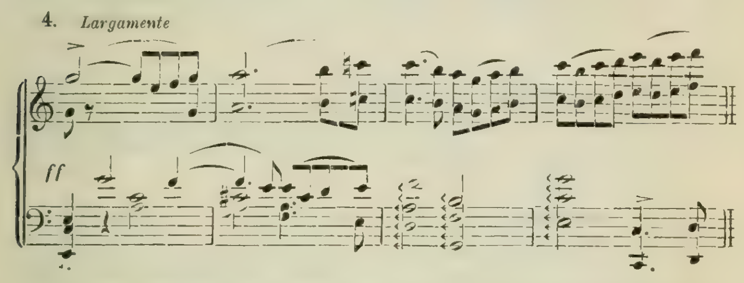


Hier denkt sich also der Tondichter seinen Helden unter die Meistersinger tretend. Die Tonfigur findet, wenn auch umschrieben, in dem Preisliede Walthers volle Entfaltung. Ausserdem verweise ich auf Szene 1 des ersten Aufzugs, wo wir dem Beispiel 2 als Einschiebsel in die frommen Weisen des Chorales begegnen. Das Thema stellt sich überall da ein, wo sich im Ritter die Sehnsucht nach der Geliebten oder der Drang zum Meistergesange regt. In der weiteren Ausspinnung des Gedankens drängt sich eine Sechzehntel-Figur auf; das Treiben und Drängen im Herzen des Helden steigert sich (Takt 2 des Beispiels 2 entnommen). Die lebhafte Bewegung läuft in ein neues rhythmisch sich scharf abhebendes Thema aus. Es ist das Meistersingermarsch-Motiv, das uns hier zum ersten Male begegnet und im weiteren Verlaufe der Oper noch an zahlreichen Stellen Verwendung findet:





Ihm folgt ein zweites aus der Umbildung des Meistersingermotivs (1) entstandenes Thema, das gleichsam ein Trio zu dem Marsche bildet und als Uebergang zur Durchführung benutzt wird. Es lautet:

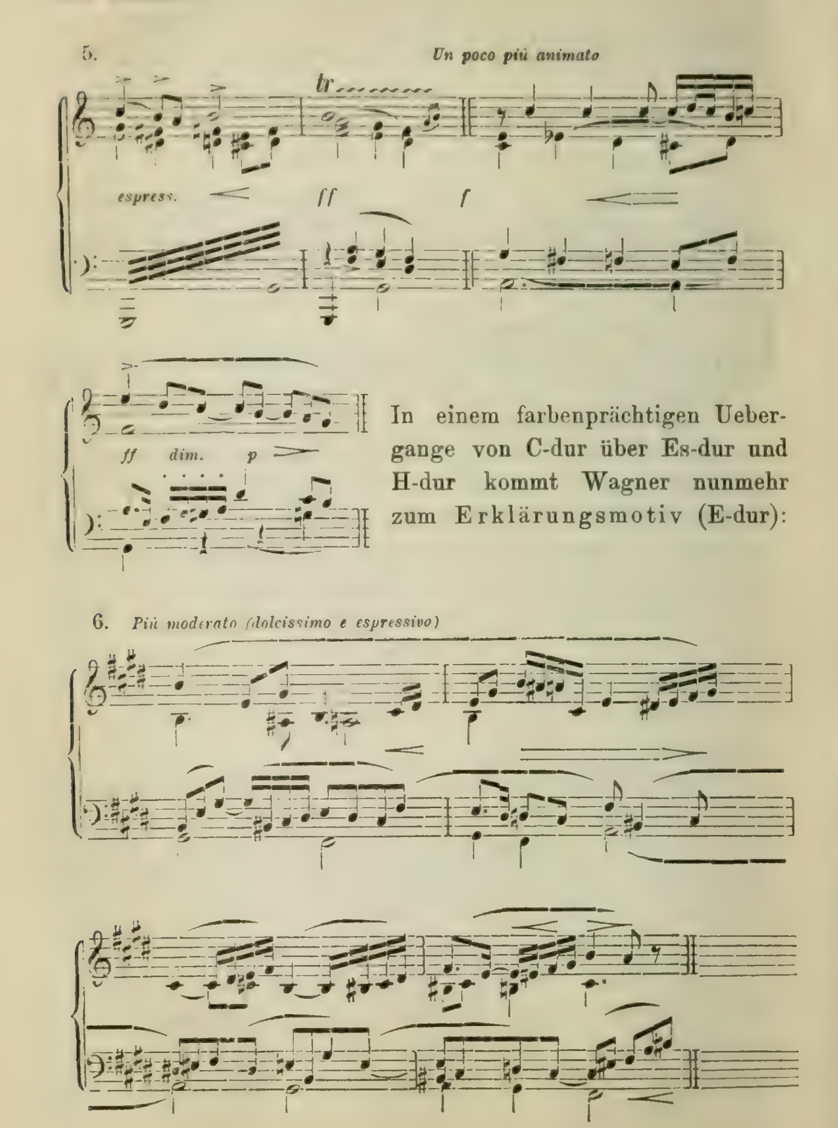


Beide Stellen 3 und 4 sind den Wagenseil'schen*) Ueberlieferungen nachgebildet, sodass wir also im Meistersinger-Marsche auf geschichtlich überlieferten Motiven fussen. In dem ersten derselben (3) paart sich gemessene und feierliche Form mit einer gewissen Prunksucht; wenigstens deuten die Läufe im Basse darauf hin. Das zweite Thema zeigt mehr elegische Färbung und würde, auf die Meistersinger-Zunft angewendet, die künstlerischen Bestrebungen derselben verkörpern, während sein Partner (3) auf den Korpsgeist der Gilden-Mitglieder hindeutet.

Unmittelbar an Nr. 4 schliesst sich eine Wiederholung in der Grundtonart, dann in der Oberdominante. Immer wieder sind jedoch die Gedanken des Meistersinger-Motivs deutlich wahrnehmbar, namentlich im Basse die Figur aus Nr. 1, Takt 2, im Diskant aus Nr. 1, Takt 6 und 7. Die also gewonnene Form wird gesteigert bis zu einer Wiederholung des Thema 4 im ff., das dann (beim un poco rit. marcatissimo) jäh abgeht und zu einem langen wuchtigen Triller-Abschlusse führt, ganz dem Charakter des Tonstückes selbst angepasst, um (beim un poco più animato) in das mit seinen schmerzlich wonnigen

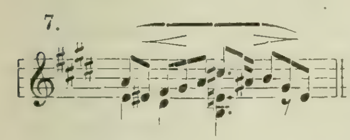
*) J. C. Wagenseil: „Von der Meistersinger holdseligen Kunst."

Weisen eigenartig abstechende **Sehnsuchts-Motiv** überzulenken. Ich gebe hier das letztere sowie die Ueberleitung zu ihm wieder:

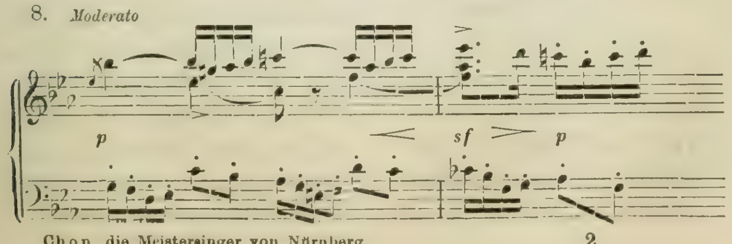


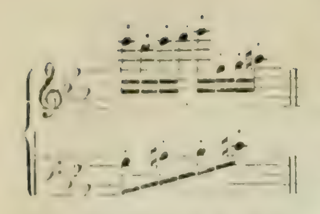
In einem farbenprächtigen Uebergange von C-dur über Es-dur und H-dur kommt Wagner nunmehr zum **Erklärungsmotiv** (E-dur):

Ich nenne es „Erklärungs-Motiv“, weil es das Thema aus dem Abgesange des Preisliedes enthält, auf das ich später noch ausführlicher kommen werde und welches die Erklärung der Liebe zu Eva in sich schliesst. Schon hier kann man gewahren, wie der Aufbau des Vorspiels immer verwickelter wird. Bald tritt eine neue Figur hinzu, die allerdings nur abgebrochen zur Geltung kommt, aber dennoch Erwähnung verdient. Sie nenne ich das Leidenschafts-Motiv:

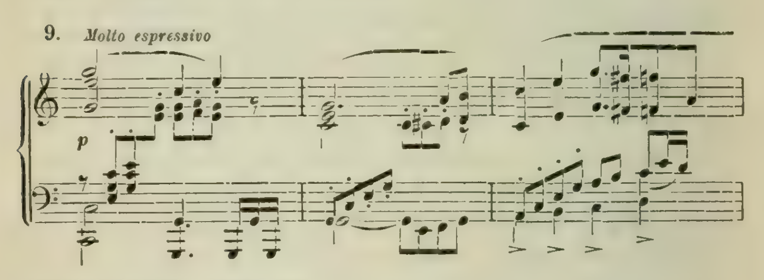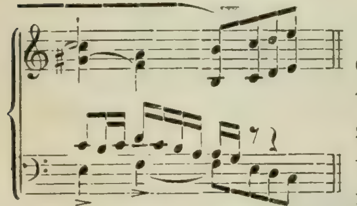


Das Thema mit seinem eigenartigen Wechsel von Achteln und Triolen findet erst im Frühlings-Liede des ersten Aufzuges (27) volle Anwendung, wo beim Gesang Lenz und Minne die Leidenschaftlichkeit des Liebesgefühls für Eva erwacht. — Nun bringt Wagner eine grossartige Verwebung von Sehnsuchts-, Erklärungs- und Leidenschafts-Motiv (5, 6, 7), in ihrer höchsten Entwickelung jäh unterbrochen durch das Meistersinger-Motiv (1). Allein dasselbe begegnet uns nicht in der früheren ernsten Form, sondern halb humoristisch, halb spöttisch, den Holzblasinstrumenten im staccato untergelegt. Wir hören zwar noch auf kurze Takttheile das Erklärungs-Motiv durchtönen, aber das Meistersinger-Motiv behält die Oberhand. Der Tondichter will damit den Zusammenstoss von Walther's Liebe mit den barocken Ansichten der durch Beckmesser karrikirten Gilde darstellen, den Kampf seiner edlen freien Liebe gegen den spiessphilisterlichen Kastengeist der pedantischen Zünftler zum Ausdruck bringen. Immer stürmischer wird der Konflikt. Zu den bereits angeführten Themen gesellt sich noch das Spott-Motiv, das Wagner mit dem Marschtrio (4) verwebt:





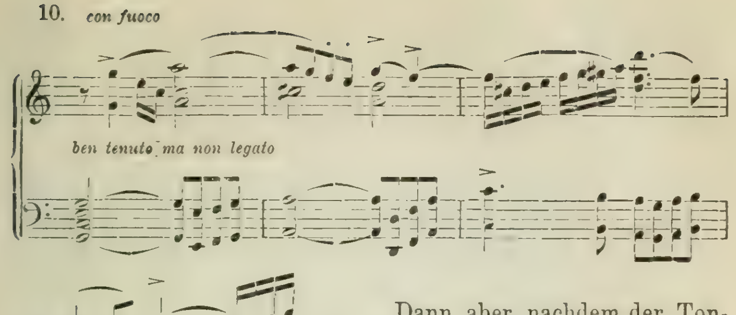
Das Spott-Motiv (linke Hand) findet sich später im dritten Aufzuge wieder, als das Volk dem Werbe-Gesange Beckmessers mit dem höhnischen Einwande begegnet: „Scheint mir nicht der Rechte!" — Mit dem Wagner eigenen, reichen Modulations-Vermögen wird auch dieses Spott-Motiv während einer Reihe von Takten in der Durchführung gesteigert, bis aus dem Wirrwarr von Themen, aus dem Chaos der vielen Motive, die Posaunen das Meistersinger-Motiv unisono zu einem grossartigen Orgelpunkt auf der Oberdominante G anstimmen. Allmählich giesst sich Frieden und Ruhe über das Ganze aus, die hastige Bewegung mindert sich und in ruhigem Fluss beginnt (beim molto espressivo) eine meisterhafte Verwebung des Erklärungs-, Meistersinger- und Marsch-Motivs im Diskant, Bass und der Mittellage:

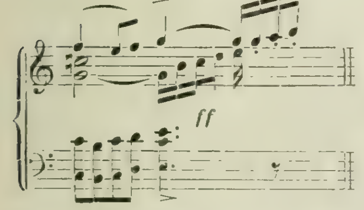




Hiermit will der Dichter sagen, dass Meistersinger- und Streberthum, wie es Walther von Stolzing repräsentirt, sich sehr gut vereinigen lassen und endlich auch miteinander gehen. In der Fortsetzung des Erklärungs-Motivs (6) lässt der Komponist insofern eine Aenderung eintreten, als er mit der Zugesellung der Melodie'n wechselt und das Trio aus dem Meistersinger-Marsche (4) als Kontrapunkt verwendet, daneben auch dem Spott-Motive (8) einen kleinen Platz gönnt, das sich gegen die Verzerrung des Meistersingerthums durch Beckmesser richtet:

10. *con fuoco*
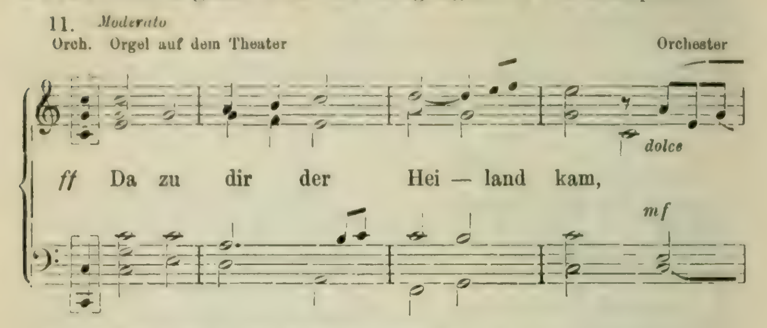




Dann aber, nachdem der Tondichter seine Hörer durch alle Phasen der Liebe, des Gespötts, der Leidenschaft und Intrigue hindurchgeführt hat, giebt das Orchester im ff. den Meister-Marsch (3) wieder, den im Basse wuchtige Oktavengänge begleiten. Es ist der Triumph der wahren Schöngeisterei über kleinlichen Neid und Engherzigkeit. In dem dreitaktigen Abschluss-Triller gipfelt der Jubel über den Sieg des idealen Strebens und Liebeswerbens. Breit und mächtig beschliesst das Meistersinger-Motiv (1) das Vorspiel, um die von allen Vorurtheilen geheilte Zunft in ihren hohen Zielen und schöngeistigen Bestrebungen zu feiern. Mit Pauken und Trompeten bricht das Vorspiel plötzlich ab. Der Vorhang ist emporgeflogen und auf dem C-dur-Akkorde des Orchesterschlusses setzt die Orgel in der St. Katharinenkirche ein, — ein Uebergang, der von wunderbarer Wirkung ist.
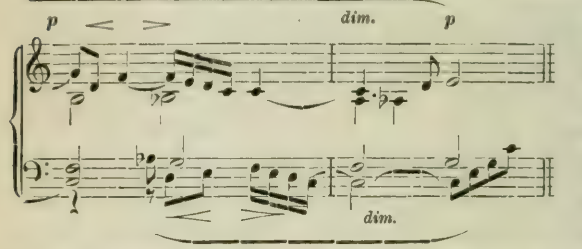
I Aufzug, 1. Szene.

Die Bühne stellt das Innere der St. Katharinen-Kirche in schrägem Durchschnitt dar; von dem Hauptschiff sind nur noch die letzten Reihen der Kirchenstuhlbänke sichtbar. Den Vordergrund nimmt der freie Raum vor dem Chore ein, der später durch einen schwarzen Vorhang gegen das Schiff zu vollständig abgeschlossen wird. In der letzten Reihe der Kirchenstühle sitzen Eva und Magdalena; Walther von Stolzing steht in einiger Entfernung zur Seite an einer Säule gelehnt, die Blicke auf Eva geheftet, die sich mit stummem Gebärden-Spiel wiederholt zu ihm umkehrt. Jede Strophe des C h o r a l s,

der aus dem Innern der Kirche unter Begleitung der Orgel ertönt, wird durch ein Zwischenspiel des Orchesters unterbrochen, das der Liebe des Ritters zum Goldschmieds-Töchterlein gilt. Hier die Eingangstakte als Beispiel:



(Walther drückt durch Gebärde eine schmachtende Frage an Eva aus.)
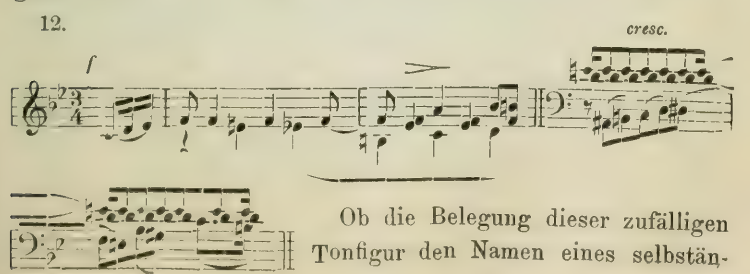


Das Orchester schliesst im ff. das Vorspiel mit dem C-dur-Akkorde, während zugleich die Orgel auf der Bühne den frommen Gesang anstimmt (vergl. die Aehnlichkeit zwischen Choral- und Meistersinger-Motiv [1]). Die Gebärde Walther's an Eva begleitet das Motiv der Liebes-Schwärmerei (2). Dann setzt die zweite Strophe des Chorals ein. Nach ihr wiederholt sich dasselbe Mienenspiel. Während das Motiv der Liebes-Schwärmerei im Oberdominanten-Akkorde einsetzt, sucht Eva mit Blick und Gebärde zu antworten, schlägt aber beschämt das Auge wieder nieder. Nach der dritten Strophe des Chorals wiederholt Walther die Frage dringender, während die oberen Stimmen im Orchester das Leidenschafts-Motiv (7), die unteren das Motiv der Liebes-Schwärmerei (2) wiedergeben. Eva will anfangs den Ritter schüchtern abweisen, blickt aber schnell wieder seelenvoll zu ihm auf. Ihre Andacht ist gestört. Und nun mischen sich in den Sang der Gemeinde, unter die Klänge der Orgel die Liebesweisen des Orchesters, welche Walther's

stürmisches Liebeswerben und Eva's keusches Geständniss begleiten. — Beim Abschluss des Chorals setzt das Leidenschafts-Motiv (7) im Largamente ein und geht (ff. con molto passione) in wild anstürmendem Laufe, der das ungeduldige Harren des Ritters auf die aus der Kirche heimkehrende Geliebte bezeichnen soll, in das Motiv der Liebes-Schwärmerei (2) über, das der Komponist auf der Tonika C als Orgelpunkt wunderbar modulirt. — Die Gemeinde hat sich indessen erhoben. Alles wendet sich dem Ausgange der Katharinen-Kirche zu und verlässt unter dem vom Orchester der Orgel abgenommenen Nachspiele den Raum. Walter heftet in höchster Spannung seinen Blick auf Eva, die sich von ihrem Sitz ebenfalls erhebt und, von Magdalena gefolgt, langsam in seine Nähe kommt. Da der Ritter die Geliebte sich nahen sieht, drängt er sich hastig und gewaltsam (Leidenschafts-Motiv [7]) durch die Kirchgänger.

Bis hierher haben wir es, den Choral abgerechnet, ausschliesslich mit Tonmalerei zu thun, die allerdings in ihrer Vollkommenheit einzig dasteht. Nunmehr beginnt der Wechsel-Gesang zwischen dem Ritter und den beiden Frauen. Eva, der ihre Begleiterin lästig ist, schickt diese, um mit dem Ritter allein zu sein, mehrfach nach der Kirche zurück, wo sie allerlei vergessen hat, erst das Brusttuch, dann, als dieses gebracht worden ist, die Spange. Endlich entdeckt Magdalena, dass sie beim Suchen ihr eigenes Gebetbuch liegen liess und eilt zum dritten Male nach der Kirche. Jede der Handlungen begleitet ein durch seine Synkopen auffallendes Motiv, das bei jeder neuen Entdeckung weiblicher Vergesslichkeit hastiger wird. Carl Heintze nennt diese Figur das Such-Motiv; ich gebe es in zwei Varianten wieder:
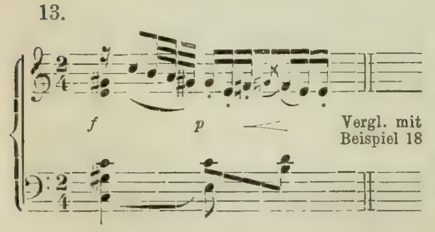
12.



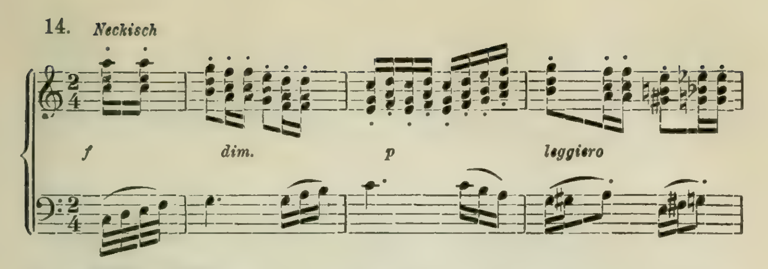
Ob die Belegung dieser zufälligen Tonfigur den Namen eines selbstän-
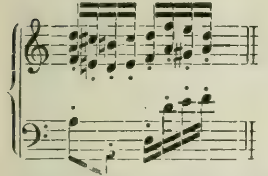
digen Motivs verdient, bleibe dahingestellt. — Als endlich Magdalena zum dritten Male nach der Kirche zurückeilt, bringt Walther die wiederholt begonnene Frage an Eva über die Lippen: „Mein Fräulein, sagt, seid ihr schon Braut?“ — Da ist auch schon die Freundin Eva's wiedererschienen und verneigt sich vor dem Ritter. Das Goldschmiedstöchterlein theilt ihr die Frage des Geliebten heimlich mit, als Anstandsdame drängt Magdalena zum Heimweg, den jedoch David, ihr Bräutigam, durch seinen Eintritt versperrt. Das Meistersinger-Motiv (1) begleitet seine Ankunft und drängt sich in ernüchternder Weise in die Poesie, welche die Liebe dem bisherigen Wechsel-Gesange einhauchte. Auf wiederholtes Drängen bekennt dann Magdalena, dass Pogner's schönes Kind bis heuer noch keinen Bräutigam besitze, dass ihr aber morgen vom Meister-Gericht der beste Liedsänger zum Ehegemahl auserkoren werden solle. Das Meistersingermarsch-Motiv (3) begleitet leise, doch markirt diese Enthüllungen, an das sich weiter das Trio (4) anschliesst. Bestürzt erklärt Walther, dass er kein Meistersinger sei, worauf Eva, von ihrer Liebe hingerissen, in die Worte ausbricht: „Euch, oder Keinen!“ Entrüstet über das Geständniss, macht Magdalena ihr allerlei Vorwürfe; das Knieriemen-Motiv, das erst später (18) in ursprünglicher Form zur Geltung kommt, tritt hier bruchstückweise auf und begleitet Lene's Vermahnungen, gleich als sollte durch dasselbe das unmädchenhafte Benehmen Eva's schärfer gegeisselt werden:

13.



Endlich mischt sich, auf Magdalena's Ruf, auch David mit in das Gespräch. Sobald er, mit Lineal und Kreide in der Hand, keck vorhüpft, geht das Knie-Riemen- in das reizende Lehrbuben-Motiv über:



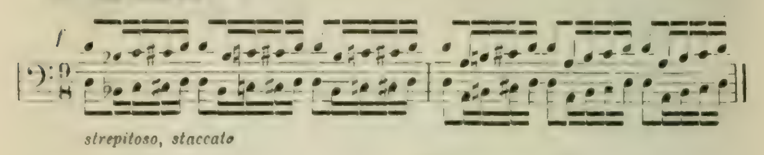


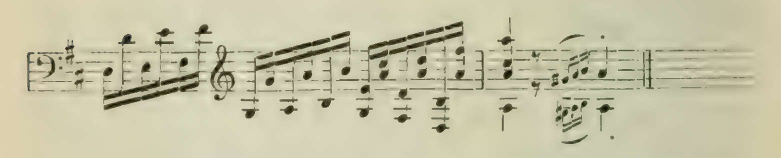
Der Schelm ergeht sich in allerhand Schmeicheleien gegen Magdalena, seine Braut, die von Neuem zum Weggange drängt. Walther erbietet sich, die Frauen zu Meister Pogner zu geleiten; allein Eva's Gefährtin bedeutet ihm, zu bleiben: „Erwartet den hier, er ist bald da. Wollt ihr Evchen's Hand erstreiten (hier beginnt das Meistersingermarsch-Motiv [3] im Orchester), rückt Zeit und Art das Glück euch nah. . . Lasst David euch lehren, die Freiung begehren. — Davidchen! Hör', mein lieber Gesell': den Ritter hier bewahr' mir wohl zur Stell'! (Lehrbuben-Motiv [14]). Was Fein's aus der Küch' bewahr' ich für dich, und morgen begehr' du noch dreister, wird hier der Junker heut' Meister!" Bei den letzten Worten hat wieder das Meistersingermarsch-Motiv (3) eingesetzt und schliesst in langem Triller, um dem Sehnsuchts-Motive (5) Platz zu machen, als sich die Liebenden voneinander trennen. Walther bedeutet Eva, dass sie ihn heute Abend wiedersehen solle und Beide bekennen sich (hier wird das Leidenschafts-Motiv [7] in die Begleitung eingeflochten) ihre heisse Liebe. Magdalena zieht Eva durch die Vorhänge schleunig nach sich, während der Ritter in seiner Aufregung über das soeben Geschehene sich in den Lehnstuhl wirft, den die Lehrbuben in die Mitte der Bühne gerückt haben. Als Nachspiel tönt im Orchester das Erklärungs-Motiv (6), das wie im Preisliede ausgesponnen ist und auf die kurze Szene mit der Geliebten, wie auf den künftigen Sieg im Meistergesange hindeutet.

2. Szene.

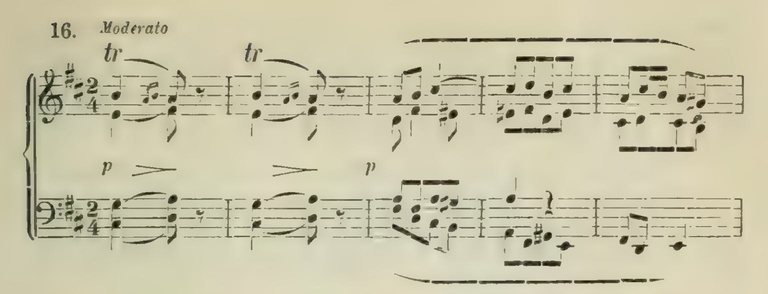
Unterdessen sind noch mehr Lehrbuben eingetreten, tragen die Bänke zur bevorstehenden Sitzung herbei und beginnen

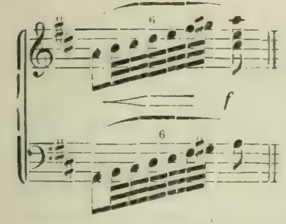
mit dem Richten des Gemerks, in dem später der Merker (Beckmesser) Platz nehmen soll. Hier begegnet uns zum ersten Male das Gemerk-Motiv (nicht zu verwechseln mit dem noch zu besprechenden Merker-Motiv [19]):



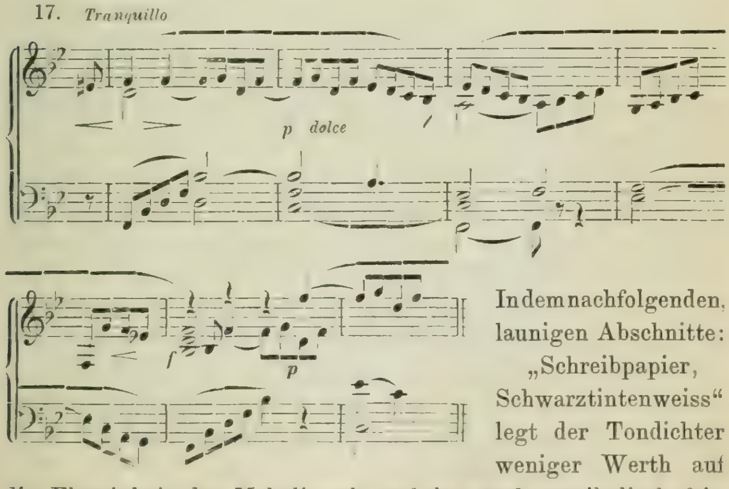


Es setzt sich aus den Kreidestrichen zusammen, die später bei der Prüfung Walther's der als Merker waltende Stadtschreiber hören lässt. Hieran schliesst sich das schelmische Lied der Lehrlinge auf David und seinen Meister Sachs: „Was der sich dünkt! Der Lehrling' Muster! Das macht, weil sein Meister ein Schuster! Beim Leisten sitzt er mit der Feder! Beim Dichten mit Draht und Pfriem! Seine Verse schreibt er auf rothes Leder. Das, dächt' ich, gerbten wir ihm!“ — David kümmert sich nicht um die Spötter, welche bald wieder an ihre Arbeit gehen; er bleibt vor Walther stehen und weiht ihn in die Geheimnisse der Singschule ein: „Fanget an! Fanget an! Nun sollt ihr singen, wisst ihr das?“ — Bei den Worten: „Fanget an!“ schiebt Wagner eine Karrikatur des richtigen Meistergesanges (vergl. Beispiel 27) ein. Walther fragt: „Wer ist der Merker?“ — David: „Wisst ihr das nicht? War't ihr noch nicht beim Sing-Gericht?“ — Als der Ritter verneint, beginnt der kecke Lehrbursch', wie ihm seine Magdalena („O Lene! Lene!“) aufgetragen, dem Gaste das ganze schwierige Kapitel vom Meistergesang auseinanderzusetzen. Nachdem er sich in Positur geworfen hat, leitet ein gemüthvoller Triller das **Zunft-Motiv** ein:



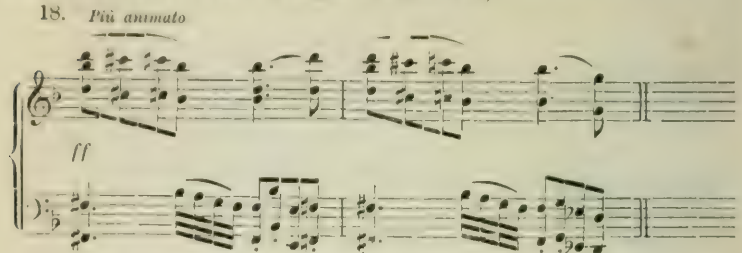


zu dem David berichtet, dass ihn Nürnbergs grösster Meister in der Kunst des Sanges unterwiesen habe. Keck wie sein Charakter, ist auch sein Gesang. Als er auf die Regeln der Singschule eingeht, begleitet seine Worte: „Der Meister Tön' und Weisen, gar viel an Nam' und Zahl, die starken und die leisen. wer wüsst' sie allzumal!" — das Singkunst-Motiv:
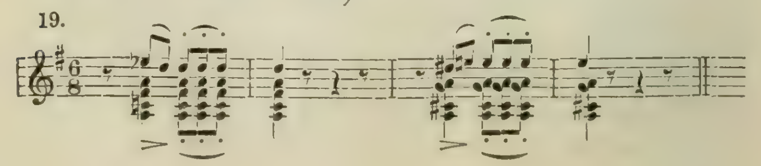


In dem nachfolgenden, launigen Abschnitte: „Schreibpapier, Schwarztintenweiss" legt der Tondichter weniger Werth auf die Flüssigkeit der Melodie. als auf den auch musikalisch fein pointirten Witz. bis die immer stürmischer werdende Weise von Walther mit den Worten unterbrochen wird: „Hilf' Himmel! Welch' endlos' Tönegeleis!" David: „Das sind nur die Namen; nun lernt sie singen, recht. wie die Meister sie gestellt."

Dann berichtet er weiter, wie ihm Meister Sachs das Singen beigebracht hat: „So oft ich's versuch', und's nicht gelingt, die Knieriemenschlagweis' der Meister mir singt.“ Dazu das Knieriemen-Motiv (vergl. Beispiel 13):
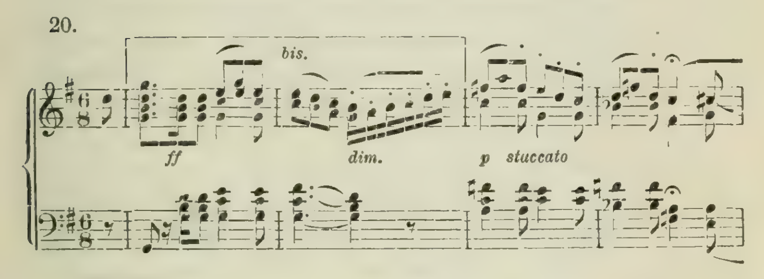


Am Schlusse schwingt er sich zu der guten Lehre auf: „Nehmt euch ein Beispiel d'ran, und lasst vom Meisterwahn! Denn Singer und Dichter (Singkunst-Motiv [17] im Orchester) müsst ihr sein, eh' ihr zum Meister (Meistersingermarsch-Motiv [3]) kehrt ein!“ — Hier wollen den Geschwätzigen die Lehrbuben unterbrechen, weil sie das Gemerk (Gemerk-Motiv [15]) nicht allein errichten können; aber David weist sie kurz ab und schildert zu den geräuschvollen Klängen des Meistersinger-Marsches (3) noch die Ernennung des Dichters und Sängers zum Meister. Da entdeckt der Geschwätzige, dass die Lehrbuben falsche Zurichtungen getroffen haben. Polternd stösst er Alles bei Seite und schilt auf die Gedankenlosen. Dazu fugirt Wagner das Lehrbuben-Motiv (14). Auf David's Weisung wird das grosse Gerüst der Singschule abgetragen und das kleine der Freiung aufgestellt. Während sie die Bühne, den Stuhl, die Tafel mit der Kreide und die schwarzen Vorhänge für den Merkersitz anbringen, stimmen die Lehrbuben nach Motiv 14 einen neuen Spott-Gesang auf David's Ueberklugheit an. David nimmt ihren Gesang auf und erklärt ihnen die Absicht des Ritters. Man solle für den Merker (hier taucht zum ersten Male das Merker-Motiv verschleiert auf):
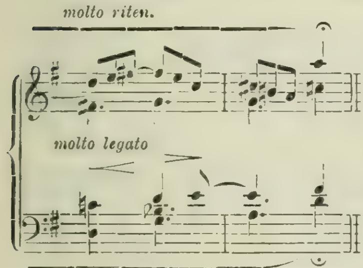


die Tafel ja rech thantlich hängen, damit er die Fehler mit der Kreide anmerken (Kreidestrich-Figur) und bei mehr als sieben Fehlern das „Versungen und verthan!“ über Walther aussprechen könne. Dann fällt er in das Blumenkranzlied ein:

> „Glück auf zum Meistersingen!
> Mögt euch das Kränzlein erschwingen!
> Das Blumenkränzlein aus Seiden fein,
> Wird das dem Herrn Ritter beschieden sein?“

20.



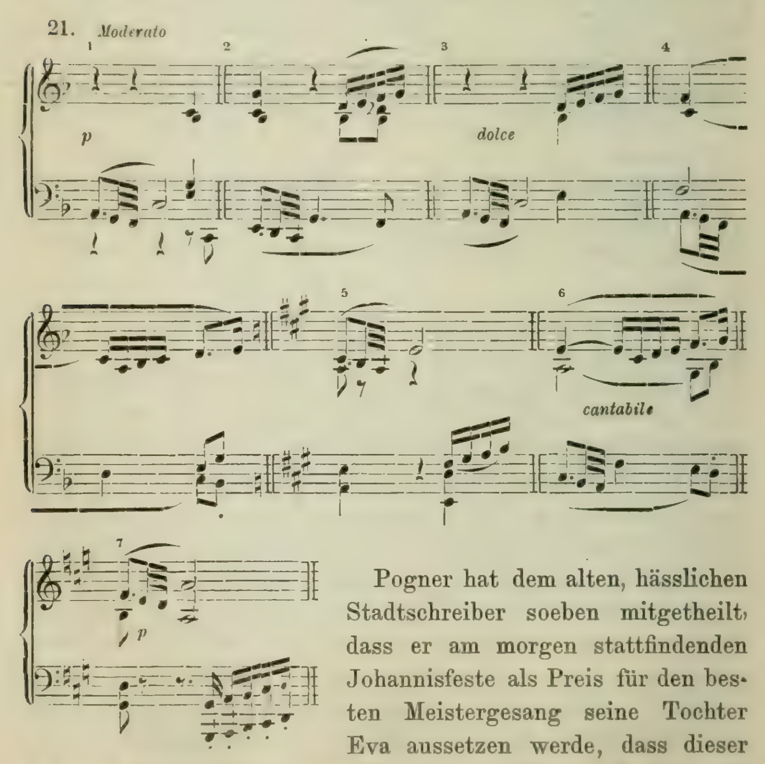


Nun fassen sich die Lehrbuben an den Händen und wiederholen den Gesang, indem sie um Walther einen Reigen tanzen. Da öffnet sich plötzlich die Thür der Sakristei und heraus treten Beckmesser und Pogner. Die Ausgelassenen stieben auseinander (abwärts gehendes Lehrbuben-Motiv [14], welches in das Gemerk-Motiv [15] und von diesem in das Motiv der Zunftberathung [21] übergeht) und ziehen sich bescheiden in den Hintergrund zurück. — Die Einrichtung der Bühne ist nun folgende: Zur Seite rechts sind gepolsterte Bänke in der Weise aufgestellt, dass sie einen schwachen Halbkreis nach der Mitte zu bilden. Am Ende der Bänke, in der Mitte der Bühne, befindet sich das „Gemerk“ benannte Gerüste, das zuvor errichtet worden ist. Zur linken Seite steht nur der erhöhte, kathederartige Stuhl (der „Singstuhl“) der Versammlung gegenüber. Im Hintergrunde, längs dem grossen Vorhange, der das

3 Szene.

Schiff der St. Katharinen-Kirche abschliesst, befindet sich eine lange Bank für die Lehrlinge.
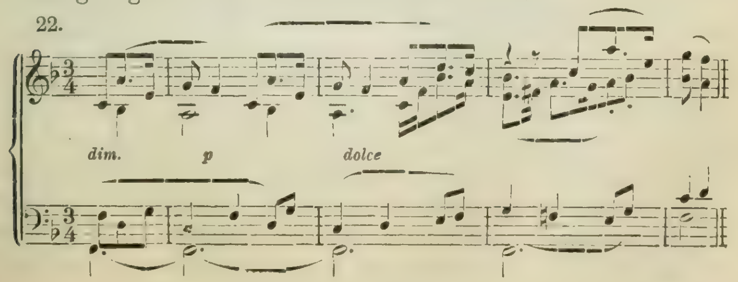
Walther von Stolzing, verdriesslich über das Gespött der Knaben, hat sich auf die vordere Bank niedergelassen. Pogner ist mit Beckmesser im Gespräch aus der Sakristei auf die Bühne getreten. Die Lehrbuben harren ehrerbietig vor der hinteren Bank stehend; nur David stellt sich als Keckster anfänglich vor der Sakristei auf. — Beim Erscheinen der zwei Meister setzt das Orchester mit dem Zunftberathungs-Motiv ein, das sich durch einen guten Theil der dritten Szene vorherrschend hindurchzieht und in zahllosen Umschreibungen auftaucht. Ich führe hier einige derselben an, von der einfachsten Form ausgehend:



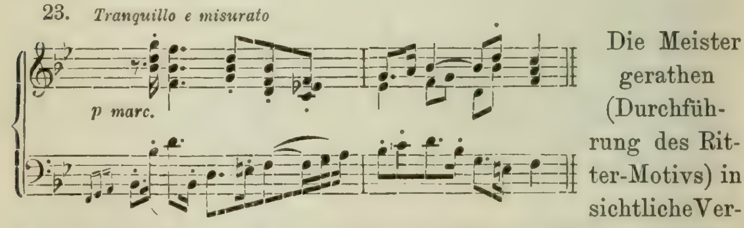
Pogner hat dem alten, hässlichen Stadtschreiber soeben mitgetheilt, dass er am morgen stattfindenden Johannisfeste als Preis für den besten Meistergesang seine Tochter Eva aussetzen werde, dass dieser es jedoch belassen bleibe, den Freier auszuschlagen. Beckmesser,

dem das schöne Goldschmiedskind längst schon gefallen, will als Bewerber auftreten. Allein, seiner körperlichen Unschöne und der hässlichen Charakter-Eigenschaften wohl bewusst, fürchtet er einen abschläglichen Bescheid und bittet daher Pogner, für ihn bei der Jungfer ein gutes Wort einzulegen. Walther unterbricht das Gespräch der Beiden, indem er auf Pogner, in dessen Hause er Gastfreundschaft genossen hat, zutritt und ihn um Aufnahme in die Meister-Gilde bittet. Freudig theilt Pogner diesen Wunsch den unterdessen eingetretenen Meistersingern Kunz Vogelgesang und Konrad Nachtigal mit. Sixtus Beckmesser schreckt aus seinem Selbstgespräch empor: „Wer ist der Mensch? Er gefällt mir nicht! Was will er hier? Wie der Blick ihm lacht! Holla, Sixtus, auf den hab' Acht!" — Walther dankt unterdessen (Motiv der Liebes-Schwärmerei [2]) für die freundliche Aufnahme seiner Bitte. Fritz Kothner, Balthazar Zorn, Ulrik Eisslinger, Augustin Moser, Hermann Ortell, Hans Schwartz, Hans Foltz und Hans Sachs sind ebenfalls erschienen und Kothner beginnt mit dem Namens-Aufruf der Einzelnen (Zunftberathungs-Motiv [21]). Als er Sachs' Namen nennt, ruft David vorlaut: „Da steht er!" — Sachs wendet sich drohend an den Naseweisen: „Juckt dir das Fell? — Verzeiht, Meister, Sachs ist zur Stell'!" — Bei diesem kurzen Intermezzo verquickt Wagner auf's Köstlichste Marschtrio- [3], Meistersinger- [1], Erklärungs- [6], Liebesschwärmerei- [2] und Zunftberathungs-Motiv [21]. Bevor man zur Merkerwahl schreitet, bringt Pogner seinen wichtigen Antrag ein, laut welchem er Eva, sein einzigst' Kind, als Preis für den besten Meistergesang am Johannistag aussetzt. Sein schönes, schlichtes Lied wird eingeleitet und ständig begleitet vom Johannisfest-Motive:

22.
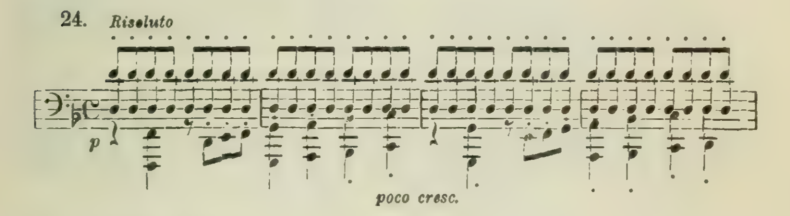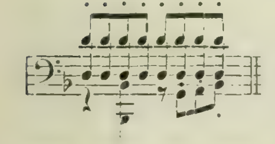


Daneben tauchen Meistersinger- [1] und Zunftberathungs-Motiv [21] auf. Dieselben Themen liegen auch der lobenden Antwort der Meister: „Das heisst ein Wort, ein Mann! Da sieht man, was ein Nürnberger kann!" — zu Grunde. Pogner fährt fort und knüpft die Bedingung an sein Versprechen, dass Eva als Preisrichterin auch den Ausschlag geben müsse, ob sie den Meistersinger zum Gatten wolle oder nicht. An diese Bedingung knüpft sich ein lebhaftes Wortgefecht, das Sachs, fortwährend von Beckmesser's gehässigen Reden verfolgt, dahin schlichtet, dass das Volk seine Stimme bei der Wahl mit abgeben solle. Beckmesser ist ob dieses Vorschlages wüthend: „Der Schuster weckt doch stets mir Grimm!" — Als Pogner fragt: „Wer schreibt sich als Werber ein? Ein Junggesell muss es sein!" —, entgegnet der Stadtschreiber: „Vielleicht auch ein Wittwer? Fragt nur den Sachs!" D'rauf Sachs: „Nicht doch, Herr Merker! Aus jüngerem Wachs, als ich und ihr, muss der Freier sein, soll Evchen ihm den Preis verleih'n." — Beckmesser: „Als wie auch ich? Grober Gesell!" — Entsprechend dem Ingrimm des Stadtschreibers sind die Tonfolgen des Orchesters trocken und kurz gehalten. — Dann führt Pogner seinen Ritter vor die Zunft, der um Aufnahme durch ihn bittet. Während Walther vortritt und sich verneigt, ertönt das Ritter-Motiv:



Die Meister gerathen (Durchführung des Ritter-Motivs) in sichtliche Verlegenheit: „Der Fall ist neu! Ein Ritter gar?" —, während Beckmesser verständnissinnig bemerkt: „Dacht' ich mir's doch! Geht's da hinaus, Veit? — (Laut) Meister, ich mein', zu spät ist die Zeit!" — Pogner verbürgt sich für den Empfohlenen, dass er frei und von edler Geburt sei; als Beckmesser trotzdem noch boshafte Anspielungen auf den Ritterstand macht, tritt Sachs kraftvoll auf: „Wie längst von den Meistern beschlossen

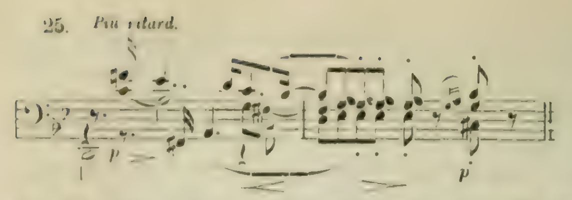
ist, ob Herr und Bauer, hier nichts beschliesst: hier frägt sich's nach der Kunst allein, wer will ein Meistersinger sein. Auf Kothner's Befragen, wen Walther zum Lehrer der Sangeskunst gehabt habe, beginnt der Ritter sein köstlich' Lied, in dem er Herrn Walther von der Vogelweid' als seinen Meister, die Natur mit ihren Schönheiten als seine Lehrerin hinstellt. Sie sei ihm ein offenes Buch gewesen, aus dem er auch jenen Sang gelernt habe, der ihn zum Meister machen solle. Als er geendet, versucht Beckmesser durch die hämische Bemerkung: „Entnahmt ihr 'was der Worte Schwall?" — die Wirkung des Liedes abzuschwächen; allein es gelingt ihm nicht. Alle Meister sind sichtlich betroffen und suchen den Eindruck durch Kopfschütteln zu verbergen. Der Tondichter schildert die *Verblüffung der Gilde* prächtig durch das abgebrochene Motiv in Moll mit der Tonika D als oberen Orgelpunkt:





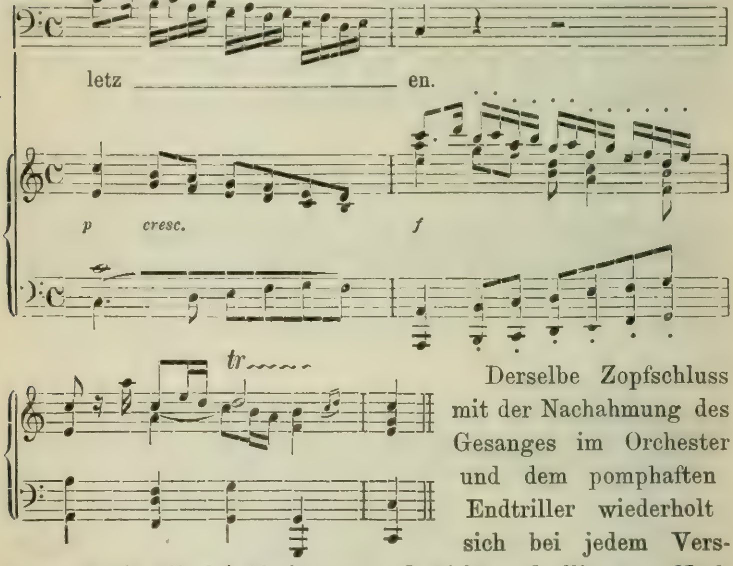
Man schreitet zur Merkerwahl. Sie trifft, da der Stoff ein weltlicher (der Liebe Pannier) ist, Sixtus Beckmesser, der sich unter den höhnischen Worten von Walther verabschiedet: „Herr Ritter, wisst: Sixtus Beckmesser Merker ist; hier im Gemerk' verrichtet er still sein strenges Werk. Sieben Fehler giebt er euch vor, die merkt er mit Kreide dort an; wenn er über sieben Fehler verlor, dann versang der Herr Rittersmann." Dann steigt er in's Gemerk und steckt mit spöttischer Geberde den Kopf durch die Gardine, indem er den Junker Gott befiehlt. Hier *Beckmesser's Missgunst-Motiv*:

25. *Più ritard.*

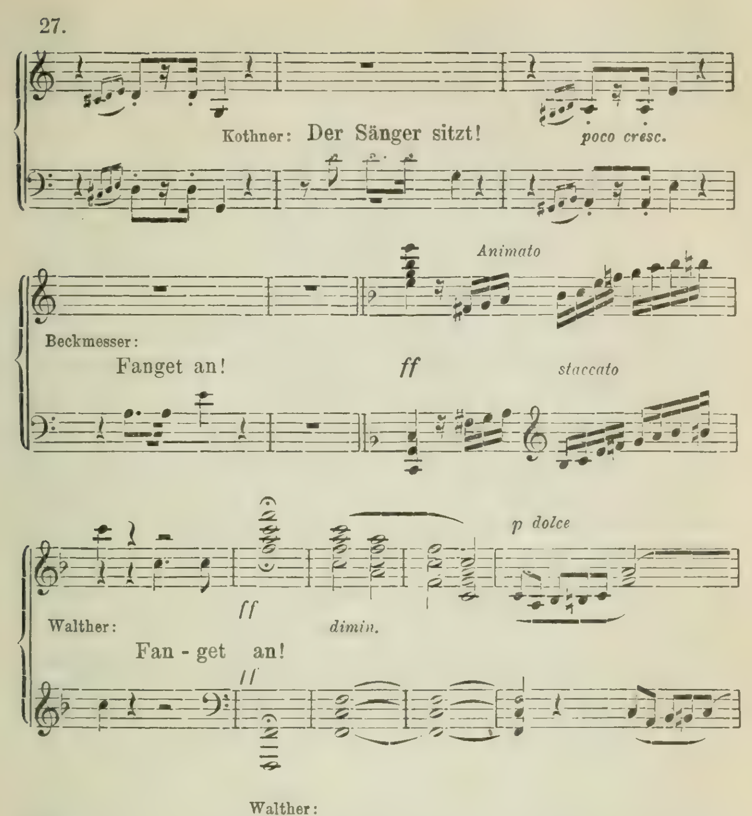


Nun bringen die Lehrbuben die leges tabulaturae an, die Kothner mit feierlichem Pathos dem Ritter vorliest. Eine zwerchfellerschütternde Komik steckt in der barocken, zopfigen Gevatterbitter-Manier, in der Kothner verkündet: „Ein jedes Meistergesanges Bar stell' ordentlich ein Gemässe dar aus unterschiedlichen Gesetzen, die Keiner soll ver-

26. *Marcatissimo*



Derselbe Zopfschluss mit der Nachahmung des Gesanges im Orchester und dem pomphaften Endtriller wiederholt sich bei jedem Vers-Abgang mit allerlei Varianten und wirkt urdrollig. — Nach Verlesung der strengen leges tabulaturae besteigt Walther nur widerwillig den Singstuhl. Nun spielt sich eine musikalisch feinpointirte weitere köstliche Episode ab. Sobald Walther seinen Sitz eingenommen hat, ruft Kothner laut nach dem Gemerk hinüber: „Der Sänger sitzt!" — Aus dem Merkerstuhle ertönt Beckmesser's kreischende Stimme: „Fanget an!" — Walther nimmt diese Worte auf und benutzt sie zum Anfang für sein Freiungslied:



Walther:

So

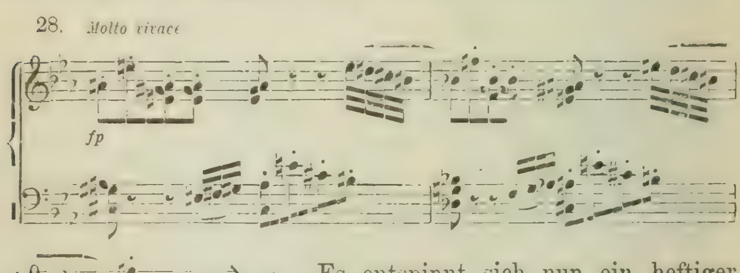
Man beachte, wie nach dem komischen Quinten-Eingang der Septimenakkord der Oberdominante sich kraftvoll abhebt, wie der Lauf gleich dem idealen Aufschwung des Sängers diesen in das Reich traumhafter Fantasie führt, wo er, geläutert von jeglicher hässlichen Rückerinnerung sich im diminuendo zum Motiv der Liebesleidenschaft (7) abschwächt. Das Lied von Frühling's Erwachen beginnt mit dem Leidenschafts-Motiv (7) als Unterlage, immer höher und gewaltiger aufjubelnd und in jauchzender Seligkeit (Triller) ersterbend. — Aus dem Gemerk ertönen unmuthige Seufzer und heftiges Anstreichen

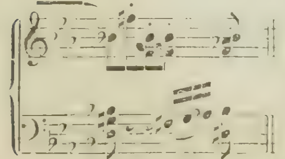
der Fehler mit der Kreide. Ein Zweiunddreissigstel-Lauf bezeichnet die Wuth des Merkers bei dieser Handlung. Walther hat Alles gehört; sein Lied nimmt einen ärgerlichen Ausdruck an, als er fortfährt:

„In einer Dornenhecken,
von Neid und Gram verzehrt,
musst' er sich da verstecken,
der Winter grimmbewehrt:
Von dürrem Laub umrauscht,
er lauert da und lauscht,
wie er das frohe Singen
zu Schaden könnte bringen.“

Diese Strophen sind auf den neidischen Beckmesser im Merkerstuhle gemünzt. Dann aber wendet sich der Ritter von Neuem seinem Sange zu und schildert, wie die Lenzeswonnen auch sein Herz mit Liebe entzündet haben und ihn zu seinem Liede hinrissen. — Hier unterbricht ihn Beckmesser, den Vorhang des Gemerk's auseinanderreissend, mit der hämischen Frage: „Seid ihr nun fertig? Mit der Tafel ward ich fertig schier.“ Er hält die ganz mit Kreidestrichen bedeckte Tafel heraus. Alle brechen in schallendes Gelächter aus: dasselbe wird vom verzerrten Ritter-Motive (23) und dem Missgunst-Motive (25) begleitet. Dann beginnt Beckmesser, aus dem Gemerk tretend, mit seinen Anklagen. Im Orchester hören wir das Hohn-Motiv mit seinen schneidenden Harmonie'n und scharfen Rhythmen:

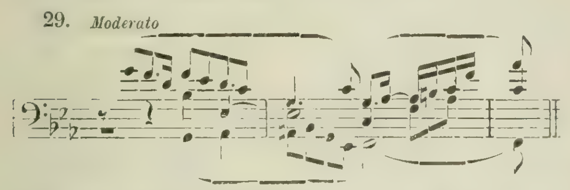
28. *Molto vivace*



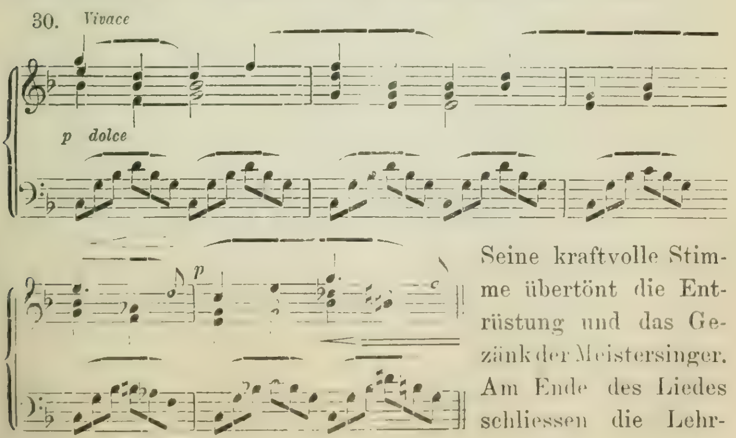


Es entspinnt sich nun ein heftiger Wortwechsel zwischen den Meistern, die Walther's herrliches Lied zerpflücken. Dabei wird das Leidenschafts-Motiv (7) durch alle Tonarten gepeitscht, dazwischen tönt das Hohn-Motiv (28) mit seinem grellen Lachen, bis Sachs endlich dazwischentritt und den verspotteten Ritter

in seinen Schutz nimmt: „Halt, Meister, nicht so geeilt! Nicht jeder eure Meinung theilt. Des Ritter's Lied und Weise, sie fand ich neu, doch nicht verwirrt; verliess er uns're G'leise, schritt er doch fest und unbeirrt. Wollt ihr nach Regeln messen, was nicht nach eurer Regeln Lauf, der eig'nen Spur vergessen, sucht davon erst die Regeln auf!“ Zum ersten Male taucht hier das Freundschafts-Motiv auf.



Sachs ist dafür, dass der Ritter sein Lied zu Ende singe, die übrige Meisterschaft, Beckmesser an der Spitze, widersetzt sich heftig. Immer hitziger wird der Streit: Freundschafts- (29), Hohn- (28), Johannisfest-Motiv (22) klingen wirr durcheinander. Beckmesser wirft Sachs vor, er thäte besser daran, anständige Schuhe anzufertigen, als schlechte Reime. Da springt Walther eigenmächtig auf den Singstuhl, stellt sich mit trotzig herausfordernder Gebärde auf die Polster und fährt in seinem Liede fort, erst sich gegen Beckmesser's Gehässigkeit von Neuem richtend, um dann durch Leidenschafts-Motiv (7) und Blumenkranzlied (20) hindurch in höchster Begeisterung der holden Frühlings-Poesie entgegenzujauchzen:



Seine kraftvolle Stimme übertönt die Entrüstung und das Gezänk der Meistersinger. Am Ende des Liedes schliessen die Lehr-

linge einen Reigen und tanzen unter Absingung des Blumenkranzliedes (20) um Walther herum. In die Schlussworte des Ritter's: „Ade, ihr Meister, hinieden!“ — klingt der Spruch der Gilde: „Versungen und verthan!“ Das Blumenkranz-Motiv (20) setzt frisch ein, während sich die Meister entfernen. Nur Sachs bleibt sinnend stehen. Das Lenzlied (Lenz-Motiv) des Freiungs-Sanges geht ihm nicht aus dem Sinn:

31. *Un poco ritenuto*

p *molto espress.* *p*

Erst als die Lehrbuben den Singstuhl abbrechen (Blumenkranz-Motiv[20]) wendet er sich mit einer humoristisch-anmuthigen Gebärde zum Heimweg. Als der Vorhang fällt, erklingt zum Orgelpunkt der Tonika F das Meistersinger-Motiv und verliert sich allmählich in einer Dissonanz.

II. Aufzug.
1. Szene.

Während der erste Aufzug mit grosser Ausführlichkeit die Vorgänge innerhalb der Meistersinger-Gilde schildert, wendet sich der zweite Aufzug dem deutschen Kleinstädter des Mittelalters zu. Der vordem in musikalisch-feinen Pointen wiedergegebene Humor gewinnt hier auf dem Gebiete der Oeffentlichkeit breitere Formen und verstrickt schliesslich alle Mitwirkenden in sein tolles Treiben. Bereits die Einleitung deutet durch ihre burschikose Färbung darauf hin. Der Triller auf dem Nonen-Akkord, das verkleinerte Johannisfest-Motiv (22), das das ausgelassene Lachen der Lehrbuben auszeichnende Passagenwerk, bereitet die Stimmung würdig vor. Die Bühne stellt im Vordergrunde eine Strasse im Längendurchschnitte dar, die in der Mitte von einer schmalen Gasse, nach dem Hintergrunde zu krumm abbiegend, durchschnitten wird, sodass sich in der Front zwei Häuser darbieten, von denen das eine (rechts) Pogner, das einfachere (links) Hans Sachs gehört. Vor Pogner's Haus steht ein breitästiger Lindenbaum, vor Sachs' Thür ein blühender Fliederstrauch. — Ueber dem ganzen Idyll breitet sich ein heiterer Sommer-Abend aus, der allmählich in Dämmerung

übergeht. — David ist damit beschäftigt, die Fensterläden nach der Gasse zu von Aussen zu schliessen. Alle Lehrbuben thun das Gleiche bei anderen Häusern, während sie den Johannistag (zum Motiv 22) feiern. David singt leise für sich zum Blumenkranzliede (20): „Das Blumenkränzlein aus Seide fein, möcht' es mir bald beschieden sein!" — Da erscheint Magdalena mit einem Körbchen und ruft den Liebsten. Dieser jedoch in dem Glauben, die Lehrbuben wollen ihn foppen, wendet sich unwirsch ab; um so mehr ergiesst sich der Spott der Anderen über ihn. Erst auf das wiederholte Rufen Lene's wird er die Braut gewahr und springt ihr entgegen (Lehrbuben-Motiv [14]). Sie bringt dem lieben Schatz etwas mit, will aber erst wissen, wie's dem Ritter erging. Sofort setzt das Knieriemen-Motiv in erster Form (13) als Bezeichnung der Ungeschicktheit ein, wozu David ausruft: „Ach, Jungfer Lene! Da steht's bitter: er hat versungen und verthan!" Magdalena ist ausser sich. Energisch weist sie David, der nach dem Korbe mit den Leckerbissen greift, ab und eilt in's Haus. Die übrigen Lehrbuben haben den Auftritt belauscht und stimmen in einem karrikirten Triumph-Gesang ihr: „Heil zur Eh' dem jungen Mann!" an, damit die alte Jungfer und das zukünftige Pantoffel-Regiment bespöttelnd. Dann lenkt ihr Gesang wieder in das Johannisfest-Motiv (22) ein, bis sie durch das Erscheinen Sachs' in ihrem Jubel gestört werden. David, der eben im Begriffe war, wüthend auf die Höhnenden einzuschlagen, lässt die Hand sinken; die Burschen fahren auseinander (Zweiunddreissigstel-Läufe in der Gegenbewegung). Sobald Sachs erscheint, tönt uns das Knieriemen- oder Schuster-Motiv (18) entgegen. Er schilt auf David ein, der sich heute in der Zunft (Zunft-Motiv [16]) so frech benommen habe und legt ihm als Strafe auf, dass er die neuen Schuhe auf den Leisten strecke. Beide verschwinden in der Werkstatt des Meisters. —

2. Szene.
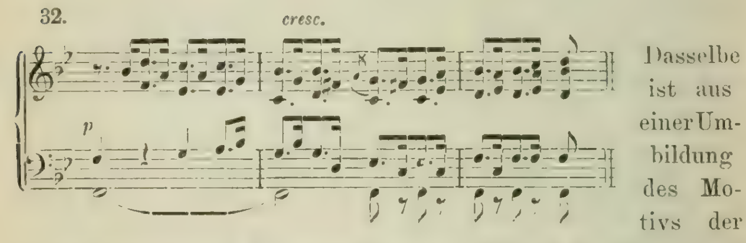
Pogner tritt an Eva's Seite auf die Szene. Die Tochter hat sich an den Vater angeschmiegt; schweigend sind sie die Gasse heraufgekommen. Anfänglich will er mit Sachs sprechen und seinen Rath über den Junker einholen, dann aber giebt er den Plan auf. Er wendet sich an sein Kind (Variante des später [34] erscheinenden Eva-Motivs), welches fragt, ob es ihm nicht

zu kühl wird (ein Klarinettenlauf bezeichnet die Schauer der Abendkühle). Liegt ihr doch daran, den Vater möglichst bald von der Bildfläche verschwinden zu lassen, weil sie des Ritters harrt. Pogner jedoch weisst ihre Besorgniss ab:

„Nicht doch! S'ist mild und labend,
gar lieblich lind der Abend:
Das deutet auf den schönsten Tag,
der morgen soll erscheinen.
O Kind! Sagt dir kein Herzensschlag,
welch' Glück dich morgen treffen mag,
wenn Nürnberg, die ganze Stadt,
mit Bürgern und Gemeinen,
mit Zünften, Volk und hohem Rath,
vor dir sich soll vereinen,
dass du den Preis, das edle Reis,
ertheilest als Gemahl
dem Meister deiner Wahl?"

Zum ersten Male stossen wir auf das schöne Nürnberg-Motiv:

32.

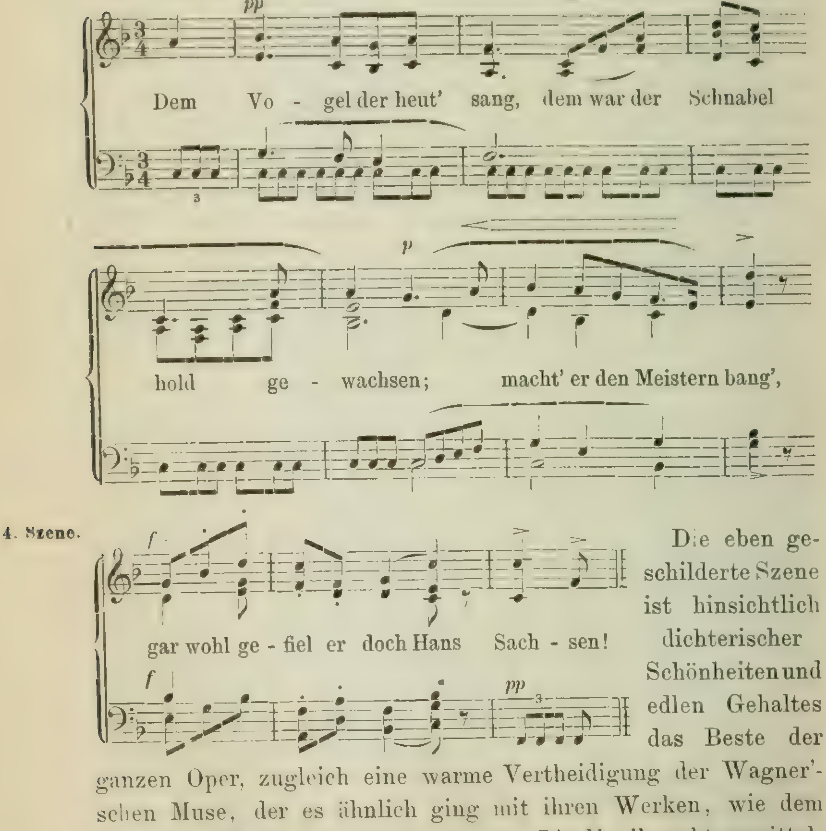


Dasselbe ist aus einer Umbildung des Motivs der Liebes-Schwärmerei (2) entstanden und schildert die Behäbigkeit und den glücklichen Besitz des deutschen Bürgers im ehrwürdigen Nürnberg. Der Orgelpunkt auf der Oberdominante F verleiht neben dem Rhythmus in den oberen Lagen dem Ganzen etwas Gemessenes und Patriarchalisch-Feierliches. — Schmeichelnd fragt Eva, ob es denn durchaus ein Meister sein müsse, worauf Pogner erwidert: „Hör' wohl: Ein Meister deiner Wahl!" — Da erscheint Magdalene an der Thür und winkt Eva. Diese weiss den Vater zum Heimgehen zu bewegen; Lene theilt ihr in Hast mit, was sie von David vernommen: Der Junker habe versungen und verthan. Ein unterdrückter Schrei tönt von Eva's Lippen; sie beschliesst, sich in ihrer Noth an Sachs zu wenden, der werde ihr sicherlich beistehen. Dann folgt sie mit der Freundin dem Vater in's Haus.
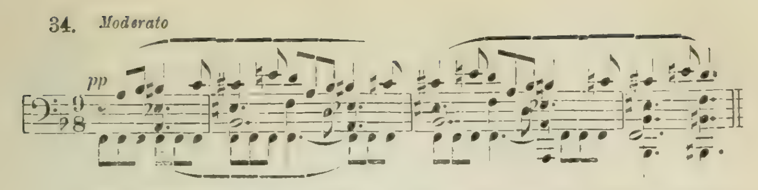
Sachs ist in leichter Hauskleidung von Innen in die Werkstatt zurückgekehrt und tritt an David heran: „Zeig' her! — S'ist gut! (gemüthvoller Triller aus dem Zunft-Motiv [16]) dort an die Thür' rück' mir Tisch und Schemel herfür. Leg' dich zu Bett', steh' auf bei Zeit' (Knieriemen-Motiv [18]): verschlaf' die Dummheit, sei morgen gescheit!" — Nach einigen kurzen Reden und Gegenreden verschwindet David in seinem nach der Gasse zu gelegenen Gemache. Sachs legt die Arbeit zurecht und setzt sich auf den Schemel vor die Thür. Im Orchester hört man, immer langsamer einsetzend, das Schuster-Motiv (18). Die Gedanken des Nürnberger Poeten weilen nicht bei der Arbeit, ihm kommen die heutige Freiung und Walther's herrliches Lied nicht aus dem Sinn. Die Hände sinken ihm in den Schoos, gedankenvoll blickt er in den duftenden Fliederbaum. Das Schuster-Motiv (18) geht über in das Lenz-Motiv (31), dessen süsse Weisen ihn noch vollständig umfangen halten. Dann setzt zur Quinte der Oberdominante im Bass das Begeisterungs-Motiv aus Walthers Sang (30) mit seinem wonnigen Schmeichel laut in langsamem Tempo ein, indess es von seinen Lippen klingt: „Was duftet doch der Flieder so mild, so stark und voll! Mir löst er weich die Glieder, will, dass ich was sagen soll!" (hier setzt wieder das Lenz-Motiv [31] ein). Endlich rafft er sich empor: „Was gilt's, was ich dir sagen kann? Bin gar ein arm', einfältig' Mann! Soll mir die Arbeit nicht schmecken, gäb'st, Freund, lieber mich frei, thät' besser, das Leder zu strecken, und liess' alle Poeterei!" Bei der letzten Silbe fällt das Orchester mit dem Schuster-Motiv (18) in grosser Heftigkeit ein, wie um die poetische Reflexion energisch zu zerstören: Sachs nimmt geräuschvoll die Arbeit vor. Bald aber lässt das Schuster-Motiv in seiner urkräftigen Weise nach und geht wiederum in das Lenz-Motiv (31) über. Sachs hat sich von Neuem zurückgelehnt. Die nun folgenden Worte begleiten ausschliesslich Harmonie'n aus Walthers Liedern: „Und doch, 's will halt nicht gehn: ich fühl's und kann's nicht versteh'n; kann's nicht behalten (nämlich die Weise des Ritters), doch auch nicht vergessen: und fass' ich es ganz, kann ich's nicht messen! Doch wie wollt' ich auch messen, was unermesslich

3. Szene.

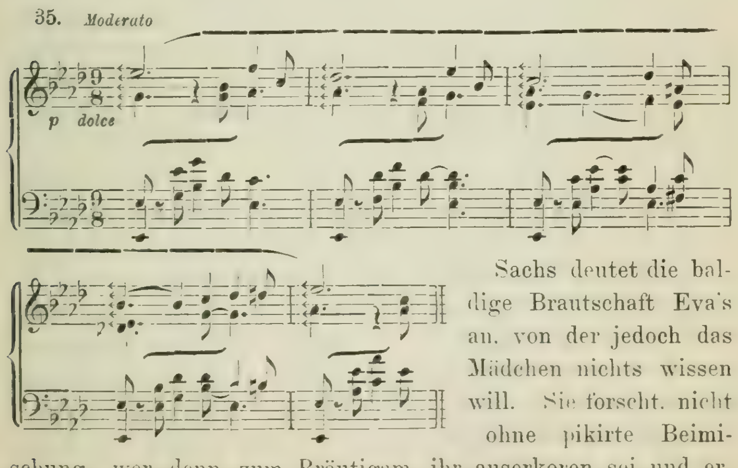
mir schien. Kein' Regel wollte da passen, und doch war kein Fehler d'rin. Es klang so alt, und war doch so neu, wie Vogelsang im süssen Mai! Wer ihn hört, und wahnbethört sänge dem Vogel nach, dem brächt' es Spott und Schmach. — Lenzes-Gebot, die süsse Noth, die legt es ihm in die Brust: nun sang er, wie er wusst', und wie er musst', so konnt' er's, das merkt' ich ganz besonders (? Reim!).“ Dann klingt seine Rede in eine köstliche Verherrlichung des jugendlichen Sängers aus:



Die eben geschilderte Szene ist hinsichtlich dichterischer Schönheiten und edlen Gehaltes das Beste der ganzen Oper, zugleich eine warme Vertheidigung der Wagner'schen Muse, der es ähnlich ging mit ihren Werken, wie dem Ritter von Stolzing mit seinem Lied. Die Musik geht unmittelbar in die vierte Szene über, die durch Eva's Auftritt eröffnet wird. Hier das **Eva-Motiv**:



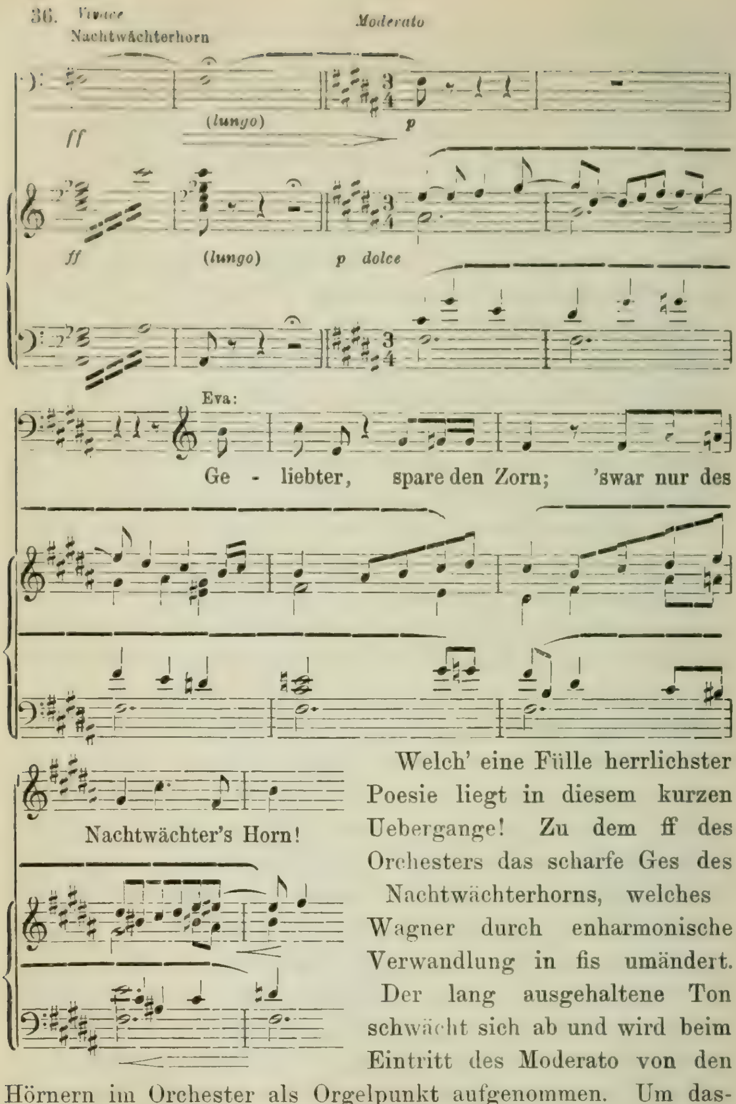
Es beherrscht nicht allein das folgende Zwiegespräch, sondern den ganzen weiteren Aufzug. Eva hat sich schüchtern Sachs genähert, der mit heiterer Gelassenheit seine Arbeit wieder vornimmt. „Guten Abend, Meister!“ —, redet sie ihn an, „noch so fleissig?“ — „Ei Kind! Lieb' Evchen! Noch so spät?“ —, entgegnet Sachs „und doch, warum so spät noch, weiss ich: die neuen Schuh'?“ — Eva: „Wie fehl er räth! Die Schuh' hab ich noch gar nicht probirt; sie sind so schön und reich geziert, dass ich sie noch gar nicht an die Füss' mir getraut.“ — Bei diesen Worten setzt sie sich dicht neben Sachs auf den Steinsitz. Der zweite Theil des Eva-Motiv's, in dem zugleich die unendliche Herzensgüte Sachs' Ausdruck erfährt, hat unterdessen begonnen:



Sachs deutet die baldige Brautschaft Eva's an, von der jedoch das Mädchen nichts wissen will. Sie forscht, nicht ohne pikirte Beimischung, wer denn zum Bräutigam ihr auserkoren sei und erfährt endlich von ihrem Freunde, dass Beckmesser um sie zu freien gedächte (bei der Nennung des Merkers nimmt die Musik eine herbe, fast trotzige Wendung an). Eva verwahrt sich gegen eine derartige Zumuthung und fragt vorsichtig an, ob
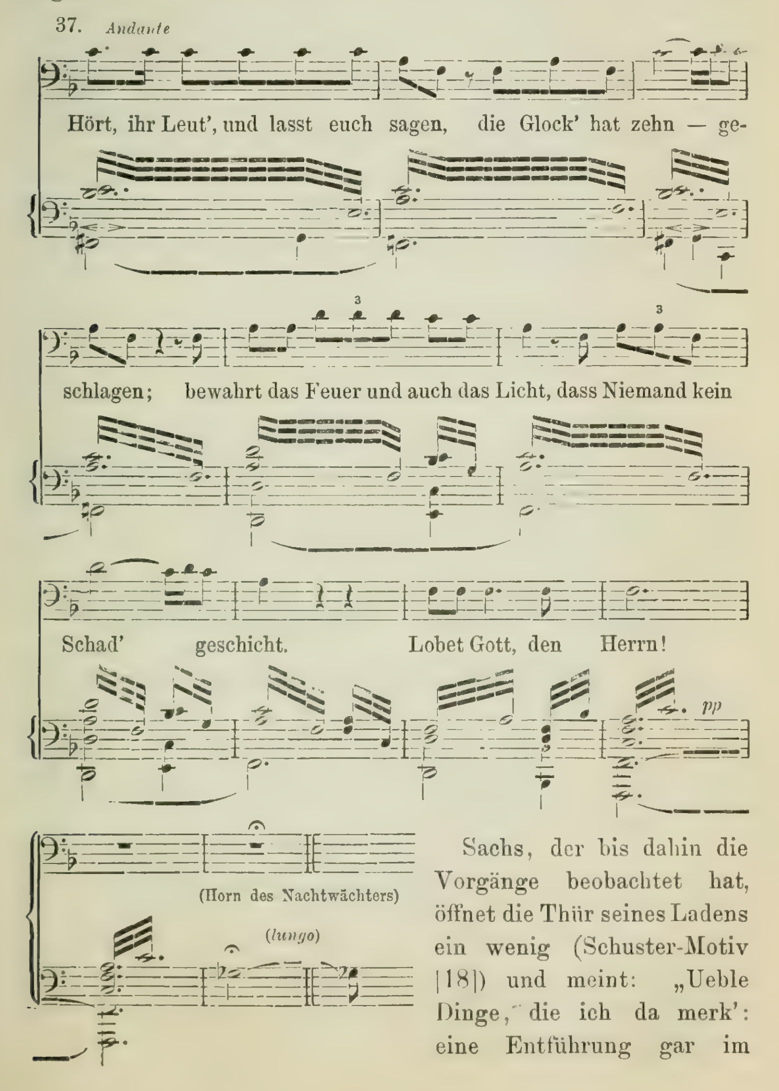
nicht etwa Sachs, der Meister des Gesanges, sich an der Werbung zu betheiligen gedenke. Auch er weist ein solches Ansinnen ab und als Eva heftiger auf ihn eindringt (Leidenschafts-Motiv [7]), meint er: „Da hätt' ich ein Kind, und auch ein Weib! 's wär gar ein lieber Zeitvertreib! Ja ja! Das hast du dir schön erdacht!" — Immer heftiger wird ihre Nachfrage, bis endlich Sachs verräth, ein Ritter habe Freiung begehrt (hier setzt das Ritter-Motiv [23] ein); der Aermste sei aber übel ausgepfiffen worden. Da bricht bei Evchen die Liebe aus: „Ohne Gnade? Wie? Kein Mittel gäb's, das ihm gedieh'? Sang er so schlecht, so fehlervoll, dass nichts mehr zum Meister ihm helfen soll?" Sachs: „Mein Kind, für den ist Alles verloren, und Meister wird er in keinem Land. Denn wer als Meister geboren, der hat unter Meistern den schlimmsten Stand." Eva immer drängender (Eva-Motiv [34]): „So sagt mir noch an, ob keinen der Meister zum Freund er gewann?" — Sachs schelmisch: „Das wär' nicht übel, Freund ihm noch sein! — Ihm, vor dem sich alle fühlten so klein? — Den Junker Hochmuth (hier beginnt im animato das Hohn-Motiv [28]), lass ihn laufen! Mag der durch die Welt sich raufen; was wir erlernt mit Noth und Müh', dabei lasst uns in Ruh' verschnaufen: hier renn' er uns nicht über'n Haufen; sein Glück ihm anderswo erblüh'!" — Nunmehr loht der Zorn in Eva empor; das Eva-Motiv (34) setzt im vivace con fuoco ein: „Ja! Anderswo soll's ihm erblüh'n, als bei euch garst'gen neid'schen Mannsen (Hohn-Motiv [28]), wo warm die Herzen noch erglühen (Leidenschafts-Motiv [7]), trotz allen tück'schen Meister Hansen (Hohn-Motiv)! Gleich, Lene, gleich! Ich komme schon! Was trüg' ich hier für Trost davon? Da riecht's nach Pech (Schuster- oder Knieriemen-Motiv [18]), dass' Gott erbarm'; brennt' er's lieber, da würd' er doch warm!" — Bei diesen Worten geht sie aufgeregt über die Strasse zu Magdalene hinüber und bleibt unter dem Haus-Eingange stehen. Das Orchester fällt im ff ein, im Basse das Schuster- (18), im Diskant das Hohn-Motiv (28) in sein viertaktiges, kurzes Nachspiel verwebend. Sachs sieht der in Aufregung Davoneilenden mit bedeutungsvollem Kopfnicken nach: „Das dacht' ich wohl! Nun heisst's: Schaff'

Rath!“ Dann schliesst er die obere Thür seines Ladens, sodass ihm nur noch ein Späherritz bleibt. Magdalena bittet währenddem Eva inständig, sie möge zum Vater kommen, der sie vermissen würde. Die Liebende aber zögert, weil sie des Ritters harrt. Aus dem Hause ertönt Pogner's Stimme nach den beiden Madchen. Magdalene zieht mit den Worten: „'s ist höchste Zeit. Hörst du's? Komm'! Dein Ritter ist weit!“ — Eva am Arme die Stufen empor. Da verkünden wild aufsteigende Geigen-Figuren, aus denen sich das Ritter-Motiv (23) herausschält, die Ankunft des Geliebten. Als Walther die Gasse heraufeilt, reisst sich das leidenschaftliche Mädchen von seiner Begleiterin los und stürzt dem Ankommenden an die Brust (Eva-Motiv [34] in höchster Steigerung). Während Walther der Holden verkündet, was ihm in der Singschule heute widerfuhr, sind Gesang und Begleitung unruhig modulirt, wie um die Hoffnungslosigkeit des Sängers zu bezeichnen. Diese wühlenden Tonfolgen, in welche das Eva-Motiv (34) verwoben ist, steigern sich bis zur Bizarrerie. Erst bei den in der Verzweiflung nachgesprochenen Worten: „Ein Meistersinger muss es sein“, gewinnt die Melodie festes Gepräge, indem sie in das Meistersinger-Motiv (1) übergeht. Diese Ruhe dauert jedoch nicht lange. Walthers Zorn schwillt mehr und mehr: „Doch diese Meister!“ —, ruft er wüthend. „Ha! Diese Meister! Dieser Reimgesetze Leimen und Kleister! Mir schwillt die Galle, das Herz mir stockt, denk ich der Falle, darein ich gelockt!“ — Immer stürmischer werden die Läufe im Orchester, welche die gesteigerte Hass-Empfindung und quälende Unruhe verrathen, bis sie schliesslich über eine Umbildung des Beckmesser-Hohn-Motivs (28) im vivace hinweg in ein vollständiges Tongewirr ausarten. Plötzlich tönt aus den wilden Akkorden ein starker Hornton. Walther erwacht aus seinen wüsten Fieber-Fantasie'n und legt mit emphatischer Gebärde die Hand an den Knauf des Schwertes. Eva zieht ihn besänftigend zu sich: „Geliebter, spare den Zorn: 's war nur des Nachtwächters Horn. Unter der Linde birg dich geschwinde: hier kommt der Wächter vorbei.“ — Zunächst gebe ich nachfolgend die einschlägige Stelle wieder:
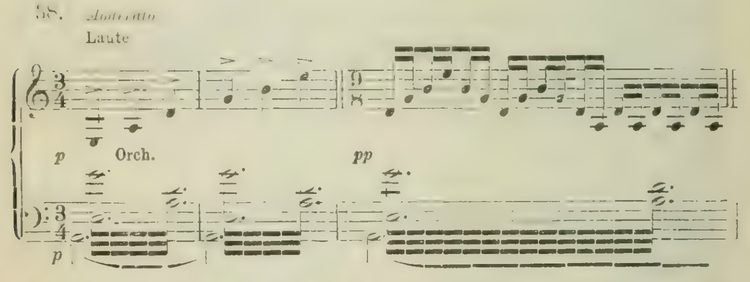


Welch' eine Fülle herrlichster Poesie liegt in diesem kurzen Uebergange! Zu dem ff des Orchesters das scharfe Ges des Nachtwächterhorns, welches Wagner durch enharmonische Verwandlung in fis umändert. Der lang ausgehaltene Ton schwächt sich ab und wird beim Eintritt des Moderato von den Hörnern im Orchester als Orgelpunkt aufgenommen. Um dasselbe gruppiren sich die Streich-Instrumente mit ihren unendlich süssen Weisen, welche die lauschige, zauberhafte Stille der Sommernacht und ihren besänftigenden Einfluss auf das Gemüth des erregten Ritter's darstellen sollen.
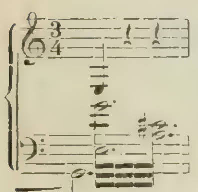
Eva folgt nunmehr dem Rufe Magdalene's und eilt in das Haus ihres Vaters. Walther zieht sich in das Dunkel des Lindenbaumes zurück, während der Nachtwächter aus einer Seitengasse auf die Szene tritt und sein eintöniges Lied beginnt:



Sachs, der bis dahin die Vorgänge beobachtet hat, öffnet die Thür seines Ladens ein wenig (Schuster-Motiv [18]) und meint: „Ueble Dinge," die ich da merk': eine Entführung gar im

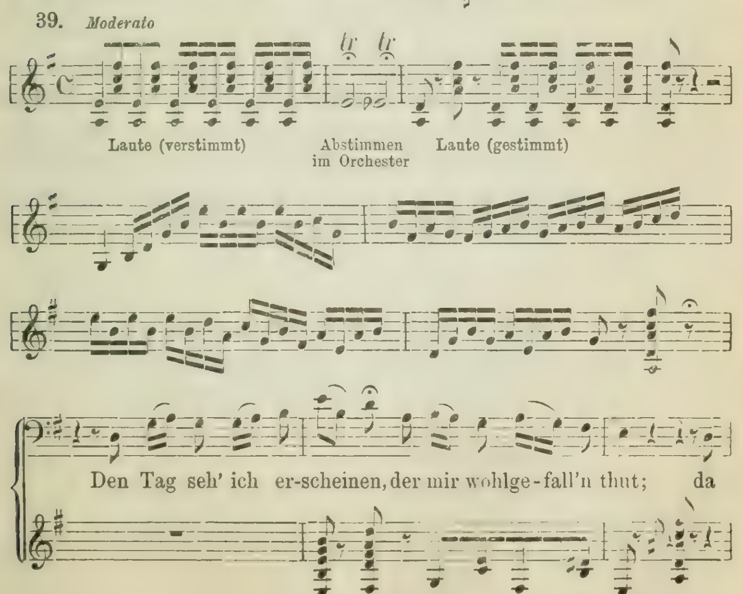
Werk? Aufgepasst, das darf nicht ein." — Da kehrt auch schon Eva in Lene's Kleidung in Walther's Arme zurück, der sie mit leidenschaftlichem Entzücken empfängt. Als sich die Beiden zur Flucht wenden und in eine Seitengasse einbiegen wollen, stösst Sachs den Laden zurück, sodass der grelle Licht-Schein seiner Lampe über die Strasse fällt (Schuster-Motiv [8]); aus einer Nebenstrasse tönt das Horn des Nachtwächters. Entsetzt prallen die Beiden zurück: „O weh, der Schuster! Wenn der uns säh'!" — Schon will das Liebespaar einen anderen Weg einschlagen, als, dem Nachtwächter nachschleichend, Beckmesser, der verliebte Junggesell', die Gasse heraufkommt. In der Hand trägt er eine Laute, deren Klänge ihn zu seinem Ständchen an Eva begleiten sollen. Er hat nach den Fenstern Pogner's gespäht und an Sachsens Haus gelehnt, klimpert er auf seinem Instrument, während im Orchester eine leise Musik den stillen Frieden der Nacht kennzeichnet:

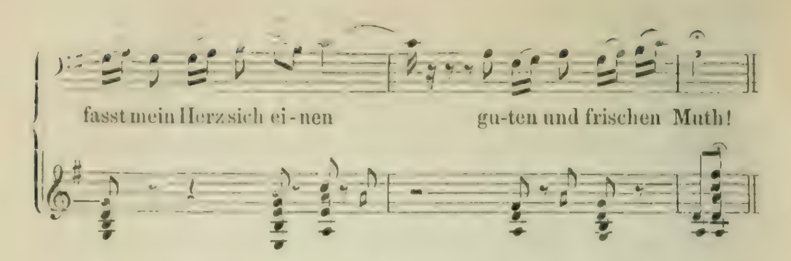




Sachs hat, von einem plötzlichen Einfalle erfasst, die Thür geöffnet und unbemerkt seinen Werktisch auf die Strasse gestellt. Walther, den erst beim Nahen des verhassten Merkers die Wuth gepackt hat, zieht sich, als er Sachs' Anstalten gewahrt, mit Eva zurück. Beckmesser klimpert, nach dem Fenster lugend, voll Ungeduld auf der Laute. Als er eben sein Ständchen beginnen will, schlägt Sachs derb auf den Leisten und beginnt mit überlauter Stimme sein Schuster-Lied: „Jerum! Jerum! Halla, Hallohe! Als Eva aus dem Paradies" u. s. w. Der Merker springt ärgerlich vom Steinsitze empor: „Was soll das sein? Verdammtes Schrein!"

Der Schuster lässt sich aber nicht stören und singt sein kerniges Liedlein weiter. Beckmesser tritt an ihn heran und fragt höflich, was er noch so spät arbeite. Sachs erwidert ihm (Hohn-Motiv [28]), es seien seine Schuhe, die ihn nicht schlafen liessen. Dann stimmt er von Neuem (Schuster-Motiv [18]) das Eva-Lied an. Beckmesser wird immer verzweifelter, zumal er gewahrt, dass seine heimlich Geliebte (es ist Lene in Eva's Kleidung) am Fenster erscheint. Nach vielen hochkomischen Zwischenfällen, in denen Sachs dem Merker seine ganze Bosheit vom Vormittag in der Freiung zurückgiebt, kommt der bald rappelköpfisch gewordene Verliebte endlich zum Singen. Ausbedungen ist jedoch, dass Sachs jeden Verstoss gegen Versmass und Melodie als „Merker am Ort" mit einem Schlage auf den Leisten kennzeichnet. Beckmesser klimpert einige Akkorde. In seiner Wuth hat er die D-Saite auf E hinaufgeschraubt; er stimmt sie über Es (s. unten den Triller im Orch.) wieder auf D hinab und beginnt nach kurzem Präludiren sein äusserst komisches Ständchen mit den „hartnäckig pochenden Quartengängen" (die Merker-Schläge Sachs' sind durch ♪ angedeutet):





Man beachte die sinnlose Verzerrung von Text und Melodie, die von unbeschreiblicher Komik ist und die Karrikatur des neidischen Junggesellen noch vergrössert. Zweimal lässt sich der Merker von Sachs unterbrechen, dann aber, nachdem er das Ständchen noch einmal von vorn angefangen hat, versucht er, die Hammerschläge Sachs' zu überschreien. Immer wahnsinniger wird die Melodie, immer verzwickter der Text. Allmählich nimmt das Orchester die Quarten und das Motiv des Ständchens selbst mit der Harfe (als Laute) auf und verarbeitet beide in fugirter Form. Sachs, der unaufhörlich seine Merkerschläge ertönen lässt, giebt endlich das undankbare Merker-Handwerk auf. Allein das Schreien Beckmesser's hat die Nachbarn und vor Allem auch David aus dem Schlafe geweckt. Als der den alten Hagestolz gewahrt und oben in Pogner's Fenster seine Braut in Evchen's Tracht, geht ihm ein Licht auf. Wüthend schlägt er das Fenster zu, um sich mit einem Knittel zu bewaffnen und seinem Nebenbuhler einen Denkzettel zu verabfolgen. Unwillig schauen die Nachbarn aus den Fenstern und verbitten sich den Lärm zu nächtlicher Stunde. Beckmesser singt nur um so lauter. Da springt David mit einem derben Stocke in der Hand aus dem Hause und wirft sich erbittert auf seinen Feind. Sachs löscht sein Licht und zieht sich in die Wohnung zurück, von dort aus dem wachsenden Tumulte zuschauend. Die Nachbarn verlassen die Fenster und treten auf die Strasse. Eine kostbare siebenzehnstimmige Fuge im Tone des Beckmesser-Ständchens (Quarten) beginnt, während David unbarmherzig den Rücken des Merkers zerbläut. Man ruft nach Wasser, um es auf die Ringenden zu giessen und wirklich schütten die Frauen aus allen möglichen Gefässen Ströme des kühlenden Nass auf

Beckmesser und David. Mitten in dem Lärm tönt das Horn des Nachtwächters stark aus nächster Nähe. In panischem Schrecken eilen die müssigen Gaffer in ihre Häuser. Der Ritter. der den Tumult hat benutzen wollen, um mit Eva zu fliehen, wird von Sachs mit einem Sprunge erreicht und in die Schuster-Werkstatt gestossen. Eva empfängt der vom Lärm ebenfalls erwachte Pogner, der sie für Lene hält, und zieht die halb Ohnmächtige in's Haus. Beckmesser sinkt, jämmerlich zerschlagen, auf den Steinhaufen vor Pogner's Thür nieder. Bald sind Strasse und Gasse leer. Die Musik lenkt allmählich in ruhigere Weisen über. Der Nachtwächter betritt den Schau-Platz des Kampfes, reibt sich die verschlafenen Augen und verkündet (vergl. Beispiel 37) die elfte Stunde. Während seines Sanges haben die unruhigen, chromatischen Bassläufe im Orchester allmählich aufgehört. Der Mond tritt hinter den Wolken vor und wirft sein Silberlicht in die stillen Strassen. Das Sommernachts-Motiv (36) ertönt im pp und wird bald von den Ständchenquarten abgelöst. Beckmesser schleicht hinter dem Nachtwächter her.*) Mit Motiv 39 zu dem ausgehaltenen E-dur-Akkord schliesst der Aufzug.

III. Aufzug. Vorspiel.
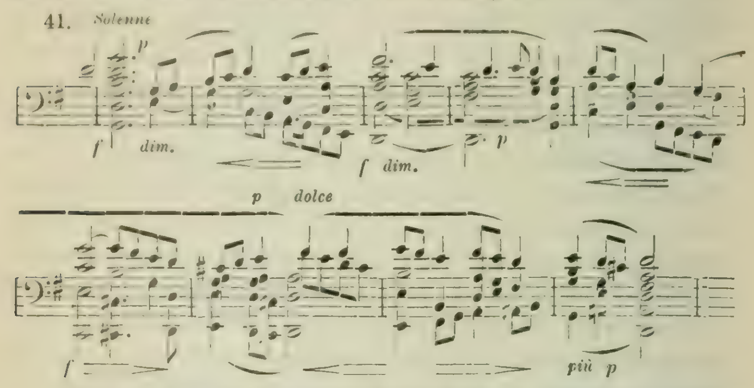
Der dritte, ausserordentlich umfangreiche Akt zeigt nach dem Lamento das Trionfo unseres Helden, wie es ihm an der Hand des edelsten und selbstlosesten aller Freunde, Hans Sachs zu Theil wird. Die kurze Einleitung, eines der duftigsten und, zartesten Stücke, von Konzertgebern oft auf die Vortragsordnung ihrer Aufführungen gesetzt, stimmt im un poco sustenuto das W a h n - M o t i v an.

40. *Un poco sustenuto*
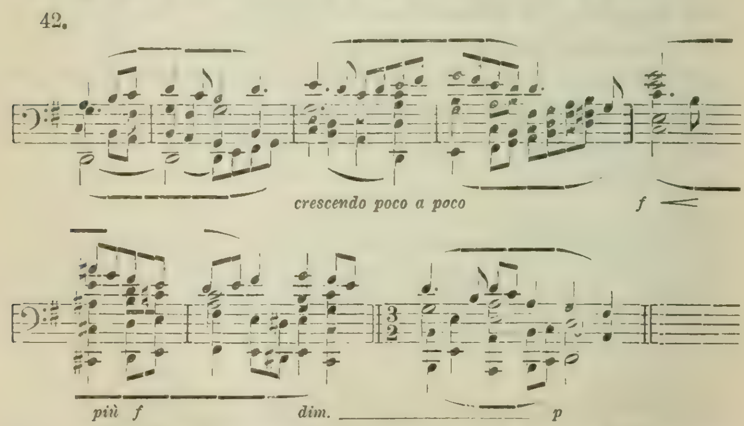
f *dim.* *p*

*) Nach der Partitur soll sich Beckmesser im Gedränge der Nachbarn verlieren. Ich habe mich jedoch der Leipziger Aufführung angeschlossen, welche Beckmesser als Letzten die Bühne verlassen lässt. Diese Auffassung wird durch das am Schlusse wiederkehrende Ständchen-Motiv auf's Wirksamste unterstützt und ist daher empfehlenswerth.

Die Celli beginnen mit dem Thema, das in fugirter Form dann von den Bratschen, endlich auch von den Geigen aufgenommen wird, bis das Streich-Quartett im poco rallent von G-moll nach dem feierlichen G-dur übergeht. Daraut stimmen Hörner, Fagott, zeitweilig durch Tuben und Posaunen verstärkt, im solenne den Wachaufruf (I. Theil) an:



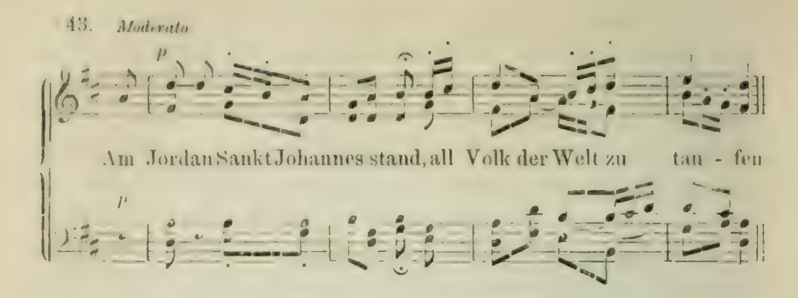
Eine synkopirte Figur der Celli führt zu dem im poco riten. angestimmten Schuster-Liede, dessen Kehrreim eine Quart höher wiederholt wird. Dann taucht nach einer kanonartigen Durchührung der zweite Theil des Wachaufrufes auf:



Anstatt des Grundakkordes setzt nunmehr im ff (Streicher, Holzbläser und Posaunen) das Wahn-Motiv (40) wieder ein, die Einleitung am Anfang und Schlusse abgrezenud.

1. Szene.

Mit dem herabhüpfenden Lehrbuben-Motiv (14) wird die erste Szene eröffnet. Vor uns liegt die Werkstatt Sachs' mit einem Fenster, in welchem blühende Blumen stehen, und einem Ausgange nach der Strasse. Im Raume führen rechts einige Stufen zum Gastzimmer des Ritters empor. Sachs sitzt an seinem Werktische, in die Lektüre eines dicken Folianten vertieft. David tritt ein, einen Korb in der Hand und mit bunten Bändern behangen. Sachs achtet nicht auf seinen Lehrbuben. Während das Lehrbuben-Motiv (14) munter durch alle Tonarten hindurch im Orchester modulirt wird, erzählt der Lehrbub', dass er Herrn Beckmesser's Schuh' abgetragen. Als Sachs immer noch regungslos in sein Buch starrt, beginnt in David's Herzen die Angst wegen seiner nächtlichen Streiche aufzukeimen. Er beichtet, ohne dass sein Meister ein Wort davon zu hören scheint, wie gut er seiner Lene sei. Da habe er nun gestern Abend einen mit der Laute getroffen (Lautenfigur [38]), der zu ihr wie toll gesungen hätte; dem hieb' er den Buckel (Prügel-Motiv [45]) tüchtig voll. Wieder beginnt das Lehrbuben-Motiv (14), als David endlich in die Worte ausbricht: „Ach, Meister! Sprecht doch nur ein Wort!" — Sachs schlägt den Folianten zu. Von dem Geräusch erschrickt (Zweiunddreissigstel-Lauf) David derartig, dass er strauchelt und vor den Meister auf die Knie fällt. Der schaut ihn verwundert an und fragt, was die Bänder und Blumen bedeuten sollen. Endlich merkt der Bursch', dass sein Brotherr nur zerstreut und nicht ihm gram sei; laut jubelt er auf: „Wir feiern ja heut' Johannisfest!" (Das Eva-Motiv [34] ist in diesen ganzen Abschnitt auf's Reizendste verflochten). Nun muss David sein Sprüchlein hersagen. Er stellt sich in Positur und beginnt zu singen: „Am Jordan Sankt Johannes stand." Allein weil er mit seinen Gedanken noch bei der Prügelei des gestrigen Abend weilt, singt er die erste Strophe mit der untergeschobenen Melodie des Beckmesser-Ständchens (39). Sachs fährt unwillig auf: „Wa-was:" — David: „Verzeiht das Gewirr! Mich machte der Polter-Abend irr!" Und nun beginnt er das im Volkstone gehaltene, dem Wachaufrufe (40) nicht unähnliche, frische **Johannis-Lied:**



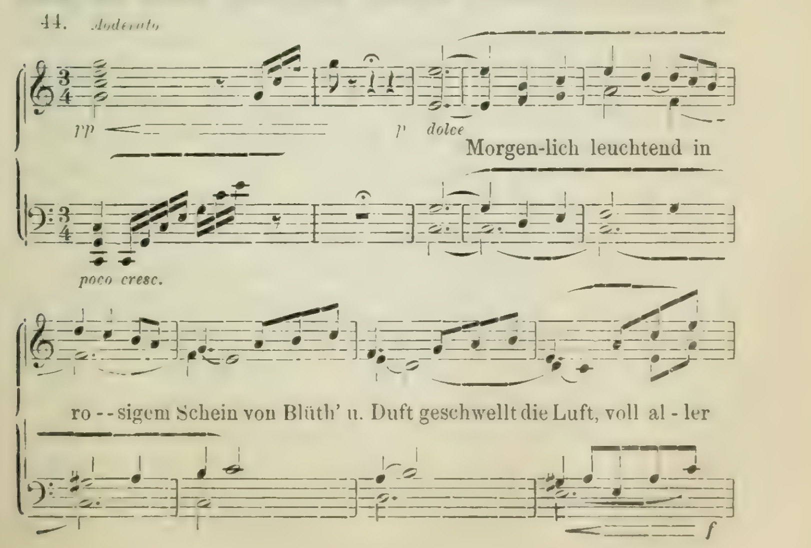
Später tritt das Marschtrio-Motiv (4) zu dem Sange, an dessen Schluss David in die Worte ausbricht: „Herr Meister, 's ist heut' eur' Namenstag! Nein, wie man so 'was vergessen mag!“ (Lehrbuben-Motiv [14]). Und in seiner Herzensgüte bietet er dem Meister von Lene's Kuchen und Wurst an. Sachs dankt (Eva-Motiv [34]) und sagt ihm, er solle heute auf der Pegnitzwiese sein stattlicher Herold sein (Meistersingermarsch-Motiv [3]). David: „Sollt' ich nicht lieber Brautführer sein? Meister! Ach, Meister! Ihr müsst wieder frei'n!“ — Sachs: „Hätt'st wohl gern eine Meist'rin im Haus?“ (Entwickelung des Marsch-Motivs [3]). — David: „Ich mein', es säh' doch viel stattlicher aus.“ — Sachs: „Wer weis? Kommt Zeit, kommt Rath!“ — David: „'S ist Zeit!“ — Sachs: „Dann wär' der Rath wohl auch nicht weit?“ — David: Gewiss! Geh'n schon Reden hin und wieder; den Beckmesser (Prügel-Motiv [45]), denk' ich, sängt ihr doch nieder? Ich mein', dass er heut' sich nicht wichtig macht.“ — Gerührt küsst der junge Bursche seinem Meister die Hand und eilt, vom Lehrbuben-Motiv (14) begleitet, mit seinen sieben Sachen hinweg.

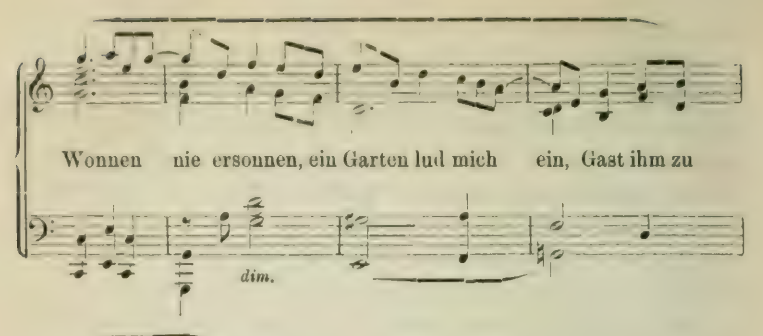
Die Bässe stimmen das Wahn-Motiv (40) an, von den Bass-Posaunen abgelöst, und Sachs beginnt sein schönes Lied vom Wahne, der auch im guten Nürnberg sich breit gemacht habe. Er gedenkt der nächtlichen Szene von gestern, der Liebe des Junker von Stolzing zu seinem Evchen und beschliesst endlich, am Johannistag den Wahn fein zu lenken, um ein edles Werk zu thun. In dieser Arie reiht sich an das Wahn-Motiv (40) zunächst das Leidenschafts- und Lenz-Motiv (7). Die zweite Strophe leitet wieder das Wahn-Motiv ein, um in das schöne Nürnberg-

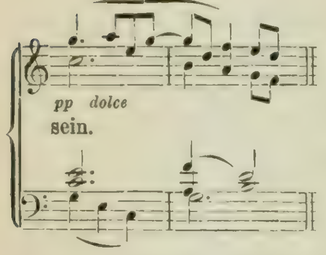
Motiv (32) überzuleiten, das sich behaglich breit macht und in den wunderbarsten Modulationen verwendet wird. Bei der Erinnerung an die verflossene Nacht taucht das Prügel-Motiv auf, vom Sommernachts-Motiv (39, Geigen und Harfe) abgelöst. Dazwischen tönt Beckmesser's Ständchen (39). Am Schlusse werden Johannisfest- (22), Nürnberg- (32) und Erklärungs-Motiv (6) mit einander verwoben.

2. Szene

Da tritt Walther von Stolzing aus der Kammerthür. Prächtige Harfenarpeggien kennzeichnen das Erscheinen des genialen Sänger's. Ihnen schliesst sich das Freundschafts-Motiv (29) an, das der ganzen Szene die Signatur verleiht und in den verschiedenartigsten Umgestaltungen auftritt. Wie der Junker dem väterlichen Freunde von seinem schönen Traume, von seiner tiefen Liebe beichtet, und wie Sachs ihn in die Schule nimmt, damit er seinen Traum in Verse fasse, — damit er als Bewerber um Evchen auftreten könne, will ich übergehen. Ich beginne erst da wieder, wo Sachs sich an seinem Werktische niedersetzt, um Walthers Lied nachzuschreiben, während der Ritter seinen Sang beginnt. Holzbläser und Hörner setzen im C-dur-Akkorde (pp) ein, die Harfe präludirt, dann hebt der Liebende mit seiner überirdisch schönen Traumdeutweise an:





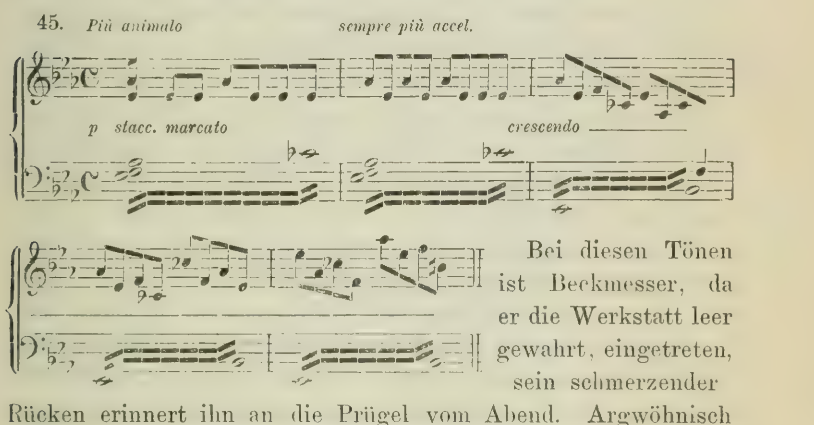


Sachs, ganz hingerissen von der Schönheit der Melodie, bedeutet dem Junker, dass dies ein Stollen sei, dem ein gleicher folgen müsse, wie ein dem Manne gleiches Weib zur rechten Ehe gehöre. Walther beginnt von Neuem und schliesst in der Oberdominante den zweiten Stollen, was Sachs als Pein für die Meister bezeichnet. Dann verlangt er einen Abgesang der einen würdigen Schluss für die Stollen bilden und so an den Kindern zeigen soll, ob es gelang, ein rechtes Paar zu finden. Ein stürmischer Geigenanlauf zeigt Walther's erneute Lust. So tönt auf dem Orgelpunkte G der Oberdominante der köstliche Abgesang mit seiner grossartigen am Schlusse angebrachten Steigerung. Gerührt eilt Sachs ihm entgegen: „Das nenn' ich mir einen Abgesang! Seht, wie der ganze Bar gelang! Nur mit der Melodie seid ihr ein wenig frei; doch sag' ich nicht, dass das ein Fehler sei: nur ist's nicht leicht zu behalten, und das ärgert unsern Alten (Hohn-Motiv [28])!" — Sachs verlangt nun noch einen zweiten Bar, den Walther mit derselben hinreissenden Gefühlsinnerlichkeit vorträgt, während der Nürnberger Meister jedes seiner Worte nachschreibt. Als er jedoch endlich die Deutung jenes besungenen Traumes begehrt, erhebt sich Walther schnell (Leidenschafts-Motiv [7]) und meint, sie könne er nicht finden. Sachs reicht dem Ritter wohlwollend (Freundschafts-Motiv [29]) die Hand und verspricht ihm, dass er „am rechten Ort" (Nürnberg-Motiv [32]) schon die Worte finden

werde und sich unterdessen zum Johannisfeste ritterlich (Ritter-Motiv [23]) rüsten möge. Nürnberg-, Erklärungs- (6) und Freundschafts-Motiv schliessen in schöner Verflechtung die Szene; Sachs geleitet seinen Schüler ehrerbietig nach der Kammer.

3. Szene.

Kaum haben die Beiden die Bühne verlassen, als das im pp erschallende Ständchen-Motiv (39) Beckmesser's Ankunft verräth. Wirklich erscheint der Merker in grosser Aufregung am Fenster. Dazu giebt das Orchester das Prügel-Motiv in der Steigerung wieder:



Bei diesen Tönen ist Beckmesser, da er die Werkstatt leer gewahrt, eingetreten, sein schmerzender Rücken erinnert ihn an die Prügel vom Abend. Argwöhnisch blickt er sich überall um (Wahn-Motiv [40]), dann hinkt er vorwärts, zuckt aber zusammen und streicht sich den Rücken (Missgunst-Motiv [25]). Er setzt sich auf den Schusterschemel (Knieriemen-Motiv [18]), fährt aber schnell schmerzhaft wieder empor (Lautenfigur [38]). Den Schemel betrachtend (Schuster-Motiv [18]), geräth er in immer aufgeregteres Nachsinnen (Lautenfigur). Er wird von verdriesslichen Erinnerungen gepeinigt (Knieriemen-, Prügel-, Schuster- und Ständchen-Motiv), bis er endlich sich am Werktische festhält, zu dem er geschwankt ist. Hier sieht er sich matt und verzweifelt um (Missgunst-Motiv [25]); sein Blick fällt auf Pogner's Haus, er hinkt an's Fenster und versucht, sich in die Brust zu werfen, als ihm Walther von Stolzing (Ritter-Motiv [23]) einfällt. Die Eifersucht übermannt ihn (Merker-Motiv [19], Prügel-Motiv [45] und Hohn-

Motiv [28]), er glaubt die Verhöhnung der Weiber und Buben auf der Gasse zu vernehmen, wendet sich wüthend ab und schlägt das Fenster zu. Ermattet (Wahn-Motiv [40]) wendet er sich zum Schreibtische und sucht, vor sich hinbrütend, vergeblich (Ständchen-Motiv [39]) nach einer neuen Weise für sein Werbe-Lied. Unwillkürlich streift sein Auge das mit Walther's Probe-Liede eben von Sachs beschriebene Papier (hier setzt das Orchester im p dolce mit der Traumdeutweise [44] ein). Eine furchtbare Wuth durchzuckt ihn: „Ein Werbe-Lied! Von Sachs! Ist's wahr? Ha! Jetzt wird mir Alles klar!" — In diesem Augenblicke hört er die Kammerthür aufgehen und versenkt die Handschrift eilig in seine Tasche. Sachs tritt (Freundschafts- [29] und Nürnberg-Motiv [32]) im Festgewande ein.
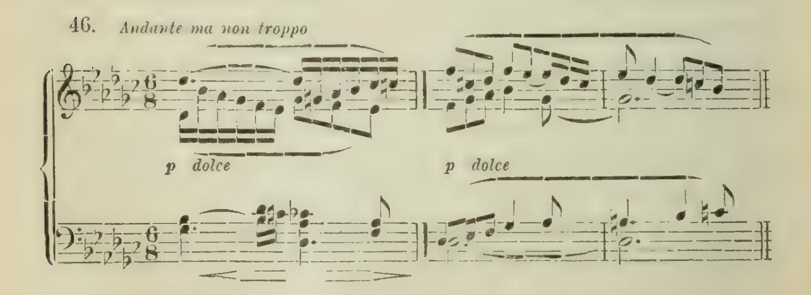
Die ganze Episode, welche nur am Schlusse die angeführten Worte Beckmesser's enthält, im Uebrigen aber lediglich aus Mimik und Orchestermusik besteht, ist ein Meisterstück drastisch-komischer Tonmalerei.

Sachs sucht das Manuskript, Beckmesser verfolgt den Meistersinger mit gehässigen Anspielungen, bis er ihm bekennt, das frischbeschriebene Blatt an sich genommen zu haben, weil er nunmehr wisse, dass Sachs sich mit diesem Preis-Liede selbst an der Werbung um schön' Evchen betheiligen wolle. Der Nürnberger Poet verwahrt sich dagegen und schenkt schliesslich dem Stadtschreiber das Konzept mit der Bitte, über dasselbe frei verfügen zu wollen. Beckmesser hinkt (Prügel-Motiv [45]) triumphirend mit dem Schatze ab, während ihm Sachs gedankenvoll lächelnd (Schuster-Motiv [18]) nachschaut. Allmählich leitet die Musik in das Johannisfest-Motiv (22) über.

4. Szene. Eva erscheint reich geschmückt bei Sachs, der sie herzlich begrüsst: „Ei, wie herrlich stolz du's heute meinst! Du machst wohl Alt und Jung begehrlich, wenn du so schön erscheinst." Drauf erwidert ihm Eva: „Meister 's ist nicht so gefährlich; und ist's dem Schneider geglückt, wer sieht dann, wo's mir beschwerlich, wo still der Schuh mich drückt?" — Sachs fasst die Klage wörtlich auf und bittet sie, ihr Füsschen auf einen Schemel zu setzen (Schuster-Motiv [18]), damit er nachsehen könne, wo sie denn nun eigentlich der Schuh drücke. Im

nämlichen Augenblicke öffnet sich die Kammerthür und Walther tritt in glänzender Ritterrüstung vor. Eva stösst einen Schrei aus und bleibt, unverwandt auf den Geliebten blickend, in ihrer Stellung mit dem Fusse auf dem Schemel. Im Orchester aber bricht das Sommernachts-Motiv [36] in gewaltigen Akkorden durch, während Sachs, der sich den Anschein giebt, als gewahre er nichts, trocken meint: „Aha! Hier sitzt's; nun begreif' ich den Fall. Kind, du hast Recht, 's stak in der Naht. Nun warte, dem Uebel schaffe ich Rath. Bleib' mir so steh'n; ich nehm' dir den Schuh eine Weil auf den Leisten, dann lässt er dir Ruh'." — Dann macht er sich an die Arbeit: „Immer schustern, das ist nun mein Loos; des Nachts, des Tags, komm' nicht davon los. Kind, hör' zu, ich hab' mir's überdacht, was meinem Schustern ein Ende macht: Am Besten, ich werbe doch noch um dich; da gewänn ich doch was als Poet für mich. Du hörst nicht d'rauf? So sprich doch jetzt; hast mir's ja selbst in den Kopf gesetzt. Schon gut! Ich merk': „Mach deine Schuh'!" Säng' mir nur wenigstens einer dazu! Hörte heut' gar ein schönes Lied; wem dazu wohl ein dritter Vers gerieth?" — Da setzt auch schon das Orchester mit der Preisliedweise (44) ein und Walther beginnt, den begeisterten Blick unverwandt auf Eva heftend, mit der Deutung seines Traumes nach Beispiel 44 und 6. Die Begleitung weist prächtige Ornamentik auf. Sachs wendet sich während Walther's berückendem Sang zu Eva und flüstert ihr zu: „Lausch', Kind! Das ist ein Meister-Lied. — Derlei hörst du jetzt bei mir singen!" Unterdessen ist der Meister auch „mit dem Schuh fertig" geworden, der nun nicht mehr drückt. Als Walther sein Lied schliesst, sinkt Eva tieferschüttert und schluchzend an die Brust des väterlichen Freundes. Der Ritter ist an die Gruppe herangetreten und drückt Sachs begeistert die Hand. Sachs beginnt nach der Melodie des Schuster-Liedes eine Anrede an das Paar, voll herzlichen Humors und tiefer Lebensweisheit. Und als Eva ihm in rührenden Worten dankt und seine Absicht auf sie selbst berührt, meint der treue Freund zu dem Liebessehnsuchts- und König Marke-Motiv aus „Tristan und Isolde": „Mein Kind, von Tristan und Isolde kenn' ich ein traurig' Stück: Hans Sachs war klug und wollte

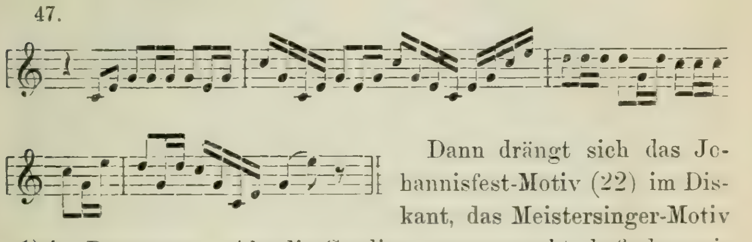
nichts von Marke's Glück. 'S war Zeit, dass ich den Rechten fand, wär' sonst am End' doch hineingerannt!" — Diese Worte sind ein Ausfluss der rührendsten Selbstlosigkeit des Meisters, mit welcher er die eigenen Herzenswünsche zurückdrängt, um, selbst entsagend, seinem still geliebten Mädchen ein heissersehntes Glück zu gönnen. — Magdalene und David treten festlich geputzt herein und Sachs nimmt an seinem Lehrbuben die Gesellentaufe vor. Die feierliche Handlung wird durch eine Beugung des Chorals (11) eingeleitet, der allmählich in das Meistersingerthema (1) mit dem Merkersprung-Motive übergeht, genau wie vor der Vorlesung der leges tabulaturae durch Kothner (26). Auch die zopfige Gevatterbitterart des leges tabulaturae-Motivs drängt sich bei der Erneuerung vor. Zum Schluss der Anrede empfängt David knieend von Sachs eine derbe Schelle (den Schmerz deutet der Komponist im Orchester durch zwei Septimen-Akkorde an) und wird zum Motiv 4 und Choral-Motiv (11) feierlich in seine neue Würde eingeführt. Dann aber schliessen die Fünf einen Halbkreis und vertrauen ihre Seligkeit den herzergreifendsten Tönen an. Der thematische Keim zu diesem Quintett, dem schönsten Ensemblesatze, den Wagner niederschrieb, beruht auf folgenden zwei Motiven, von denen das eine dem Erklärungs-Motiv (6), das andere der Traumdeutweise (44) entnommen ist:



Sachs verlässt mit seinen Freunden das trauliche Gemach, um sich zur Werbung nach der Pegnitzwiese zu begeben, der Zwischen-Vorhang fällt zu den Klängen des Nürnberg-Motivs (32).
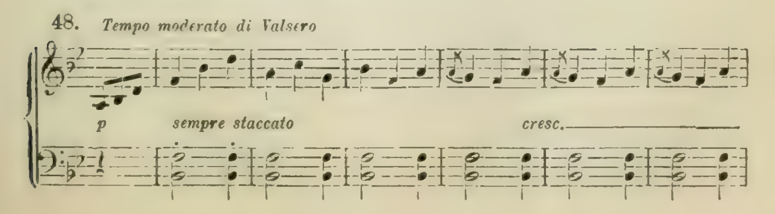
Zwischen die Klänge des Nürnberg-Motivs mischen sich (hinter dem Vorhang geblasen) die Fanfaren der Stadt-Musikanten, erst von den Hörnern, dann von den Trompeten wiedergegeben: 5. Szene.

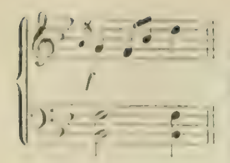
47.



Dann drängt sich das Johannisfest-Motiv (22) im Diskant, das Meistersinger-Motiv (1) im Basse vor. Als die Gardine emporrauscht, befinden wir uns auf der Pegnitzwiese, im Hintergrunde das altehrwürdige Nürnberg. Eine unübersehbare Schaar geputzter Menschen drängt sich durcheinander, Kähne, auf der Pegnitz kommend, landen immer neue Festtheilnehmer, der Aufzug der Zünfte, voran die wehenden Fahnen, beginnt. Zuerst kommen die Schuster mit ihrem Lob-Liede auf St. Crispin (Schuster-Motiv [18]). Ihnen folgen die Stadtpfeifer und Nachtwächter mit den Lautenmachern. Ein plumpes Marsch-Motiv kennzeichnet ihren Einzug, um welche die Fanfare (47) als drolliger Schnörkel gelegt ist. Die Schneider bringen durch ihr lustiges „Me-e-e-e-e-eck!" noch mehr Humor in die Handlung, namentlich dann, als sie mit den sich ihnen anschliessenden Bäckern und Schustern abwechselnd ihr Zunft-Lied anstimmen. — Ein reich bewimpelter Kahn führt die Fürther Dirnen heran. Die Lehrbuben, voran David, heben die „lieben Dinger" aus dem Fahrzeuge heraus und der Tanz beginnt, ein echter ländlicher Walzer, der sich, analog dem Bauern-Tanz aus Beethoven's Pastoral-Sinfonie, plump auf der Quinte aufbaut:

48.





Der Ruf: „Die Meistersinger!“ treibt Alle auseinander, die Tanzmusik lenkt über in die Meistersinger-Motive (1, 3 und 4). Die Gilden-Mitglieder nehmen auf der Singerbühne Platz, Eva wird, reich geschmückt, von ihren Freundinnen auf den Ehrenplatz geführt, die Lehrbuben als Herolde der Zunft gebieten „Silentium!“ und der Wachaufchoral (41, 42) durchbraust, von vielen hundert Kehlen gesungen, die Luft. — Als Sachs, der letzte der Meister, die Bühne betritt, tönt ihm zum Marsch-Motiv (3, 4) der begeisterte Jubel des Volkes entgegen: „Heil, Sachs! Heil, Nürnberg's theurem Sachs!“ — Sachs dankt gerührt für die Ehrenbezeigungen (Freundschafts-Motiv [29]) und theilt dann den versammelten Nürnberger Bürgern mit, dass Pogner in der Zunftberathung (Zunftberathungs-Motiv [21]) beschlossen habe, dem besten Sänger und Dichter seine Tochter Eva als Preis zu geben (Johannisfest-Motiv [22]). Mit dem Nürnberg-Motiv (32) schliesst die kernige Ansprache, der Pogner noch einige bestätigende Worte anfügt. Dann ruft Pogner die ledigen Mitglieder der Zunft, die sich an der Bewerbung betheiligen wollen, auf, und Beckmesser betritt, während das karrikirte Meistersinger-Motiv (1) im staccato der Holzbläser ertönt, zitternd den Sängerhügel, den die Lehrbuben aufgeworfen haben. Im Volke beginnt Gemurmel: „Wie? Der? Der wirbt? Scheint mir nicht der Rechte, an der Tochter Stell' ich den nicht möchte!“ (Fugirte Durchführung des Spott-Motiv [8]). Wieder gebieten die Herolde „Silentium!“ Beckmesser präludirt auf seiner Laute, wie in Beispiel 38 nur im $^6/_8$ Takt und stimmt sein Lied an. Während desselben zieht er öfter das Manuskript von Sachs hervor, um nachzulesen. Er kann sich in der flüchtigen Schrift des Poeten nicht zurechtfinden, und so entsteht denn folgende Missgestaltung des Originals zu der kläglichen E-moll-Tonart:

Beckmesser's Lied:	**Walthers Traumdeutweise:**
Morgen ich leuchte in rosigem Schein,	Morgenlich leuchtend in rosigem Schein,
voll Blut und Duft	von Blüth' und Duft
geht schnell die Luft; —	geschwellt die Luft,
wohl bald gewonnen,	voll aller Wonnen
wie zerronnen, —	nie ersonnen

im Garten lud ich ein —
garstig und fein.
Wohn' ich erträglich im selbigen Raum
hol' Gold und Frucht —
Bleisaft und Wucht; –
mich holt am Pranger —
der Verlanger, —
auf luft'ger Steige kaum
häng' ich am Baum.
Heimlich mir graut —
weil hier es munter will hergeh'n: —
an meiner Leiter stand ein Weib, —
sie schämt und wollt' mich nicht beseh'n;
Bleich wie ein Kraut —
umfasert mir Hanf meinen Leib; —
die Augen zwinkend —
der Hund blies winkend —
was ich vor langem verzehrt —
wie Frucht, so Holz als Pferd —
vom Leberbaum.

ein Garten lud mich ein,
Gast ihm zu sein.
Wonnig entragend dem seligen Raum
bot gold'ner Frucht
heilsaft'ge Wucht
mit holdem Prangen
dem Verlangen
an duft'ger Zweige Saum
herrlich ein Baum. —
Sei euch vertraut
welch' hehres Wunder mir gescheh'n:
an meiner Seite stand ein Weib,
so schön und hold ich nie geseh'n;

gleich einer Braut
umfasste sie sanft meinen Leib;
mit Augen winkend,
die Hand wies blinkend
was ich verlangend begehrt,
die Frucht so hold und werth
vom Lebensbaum.

Schon während des Gesanges hat die Heiterkeit des Volkes sich kaum bezähmen lassen; jetzt aber nöthigt schallendes Gelächter den Stadtschreiber, seinen Singhügel zu verlassen. Wüthend (Hohn-Motiv [28]) erklärt Beckmesser, dass das Lied von Sachs sei, und verschwindet. Sachs tritt dem erstaunten Volke gegenüber und bekennt, dass das Lied nicht er, sondern ein Anderer gemacht habe (Freundschafts-Motiv [29]); es sei sehr schön, Beckmesser habe es nur entstellt. Vielleicht wäre Jemand hier im Kreise, der die Weise zu deuten wisse. Nun drängt sich Walther von Stolzing (Ritter-Motiv [23]) durch die Menge und beginnt sein Preislied (nach Beispiel 44 [Traumdeutweise]), indess die Meister die Aufzeichnungen Sachs' nachlesen. Kaum hat der Junker den ersten Bar gesungen, so lassen sie das Blatt gerührt fallen. Walther schlägt jetzt (aber immer auf der harmonischen Grundlage der Traumdeutweise [44]) freiere Bahnen ein, Eva verherrlichend. Das Volk, wie in einen seligen Traum gewiegt, singt leise das köstliche Lied mit, an dessen Schlusse der Ritter aus der Hand der vor Glück zitternden Geliebten knieend das Myrthenreis empfängt. Als ihm Pogner unter den feierlichen Klänge des Meistersinger-Marsches [3] die güldene Meisterkette umhängen will und Walther ihre

Annahme verweigert, tritt Sachs noch einmal in den Kreis und singt ein kernig' Wörtlein auf die deutschen Meister, die Niemand verachten soll. Während sein Lied sich anfänglich rezitativisch hält, verwebt der Tondichter später sämmtliche Meistersinger-Motive in dasselbe. Walther nimmt die Kette aus Pogner's Hand entgegen, Eva, die glückliche Braut, den Myrthenkranz von des Geliebten Haupt und drückt ihn Sachs in's Haar. Unter begeistertem Jubel des Volkes auf seinen theuren Sachs (Wagner verwendet den Schluss des Vorspiels) fällt der Vorhang über der dem Meister huldigenden Menge.





„Tristan und Isolde."

„Aus dem Feuerquell des Weines,
„Aus dem Zaubergrund des Bechers
„Sprudelt Gift und — süsse Labung.
„Sprudelt Schönes und — Gemeines:
„Nach dem eignen Werth des Zechers,
„Nach des Trinkenden Begabung."
Bodenstedt: „Mirza Schaffy."

1. Die Vorgeschichte der Oper.

Ausser den Briefen Richard Wagner's an Fr. Villot in Paris, die vom Herbst des Jahres 1860 datiren, sowie den Aufzeichnungen über das Schnorr'sche Künstlerpaar und das bekannte Schreiben an den Redakteur Uhl in Wien besitzen wir auch im „Epilogischen Bericht über die Umstände und Schicksale, welche die Ausführung des Bühnen-Festspiels „Der Ring des Nibelungen" bis zur Veröffentlichung der Dichtung desselben begleiten" (Ges. Schriften. Band VI. S. 378) einige bedeutungsvolle Auslassungen, die sich auf „Tristan und Isolde" beziehen. Es heisst an der genannten Stelle nämlich unter Hinweis auf die Aehnlichkeit zwischen dem Liebespaar im „Tristan" und dem Liebespaar in der Tetralogie (Siegfried und Brünhilde):

„Mit dem Entwurfe von „Tristan und Isolde" war es mir, als entfernte ich mich selbst nicht eigentlich aus dem Kreise der durch meine Nibelungen-Arbeit mir erweckten dichterischen und mythischen Anschauungen. Der grosse Zusammenhang aller ächten Mythen, wie er mir durch meine Studien aufgegangen war, hatte mich namentlich für die wundervollen Variationen hellsichtig gemacht, welche in diesem aufgedeckten Zusammenhange hervortreten. Eine solche trat mir mit ent-

zückender Unverkennbarkeit in dem Verhältnisse Tristan's zu Isolde, zusammengehalten mit dem Siegfried's zu Brünhilde, entgegen. Wie in den Sprachen durch Lautverschiebung aus demselben Worte zwei oft ganz verschieden dünkende Worte sich bilden, so waren auch, durch eine ähnliche Verschiebung oder Umstellung der Zeitmotive, aus diesem einen mythischen Verhältnisse zwei anscheinend verschiedenartige Verhältnisse entstanden. Die völlige Gleichheit dieser besteht darin, dass Tristan wie Siegfried das ihm nach dem Urgesetze bestimmte Weib, im Zwange einer Täuschung, welche diese seine That zu einer unfreien macht, für einen Anderen freit, und aus dem hieraus entstehenden Missverhältnisse seinen Untergang findet. Während der Dichter des Siegfried, den grossen Zusammenhang des ganzen Nibelungen-Mythus vor Allem festhaltend, nur den Untergang des Helden durch die Rache des mit ihm sich aufopfernden Weibes in das Auge fassen konnte, findet der Dichter des Tristan seinen Hauptstoff in der Darstellung der Liebesqual, welcher die beiden über ihr Verhältniss aufgeklärten Liebenden bis zu ihrem Tode verfallen sind. Hier ist nur breiter und deutlicher gefasst, was auch dort unverkennbar sich ausspricht: der Tod durch Liebesnoth, welche in der einseitig des Verhältnisses sich bewussten Brünhilde zum Ausdrucke gelangt. Was hier nur mit entscheidender Heftigkeit sich äussern konnte, wird dort zu einem unendlich mannigfaltigen Inhalte; und hierin lag für mich der Anreiz, diesen Stoff gerade jetzt auszuführen, nämlich als einen Ergänzungsakt des grossen, ein ganzes Weltverhältniss umfassenden, Nibelungen-Mythus."

Ueber die Entstehungsart des Werkes und die Grundsätze, welche Wagner bei der Komposition desselben leiteten, giebt der schon erwähnte Brief an Villot ausführlichen Bescheid. Sein Inhalt ist gerade für die eigenartige Stellung, die „Tristan" unter den gesammten Tondramen des Meisters einnimmt, aufklärend:

„An dieses Werk erlaube ich mir die strengsten, aus meinen theoretischen Behauptungen fliessenden Anforderungen zu stellen; nicht weil ich es nach meinem System geformt hätte, denn alle Theorie war vollständig von mir vergessen, sondern weil ich hier endlich mit der gänzlichsten Rücksichtslosigkeit gegen jedes theoretische Bedenken in einer Weise mich bewegte, dass ich während der Ausführung selbst inne ward, wie ich mein System weit überflügelte . . . . Glauben Sie mir, es giebt kein grösseres Wohlgefühl, als diese vollkommenste Unbedenklichkeit des Künstlers beim Produciren, die ich bei der Ausführung meines „Tristan" empfand. Sie ward mir vielleicht nur dadurch möglich, dass eine vorhergehende Periode der Reflexion mich ungefähr in der gleichen Weise gestärkt hatte, wie einst mein Lehrer durch Erlernung der schwierigsten kontrapunktischen Künste mich gestärkt zu haben behauptete, nämlich nicht für das Fugenschreiben, sondern für das, was man allein durch strenge Uebung sich aneignet: Selbständigkeit, Sicherheit! Mit voller Zuversicht versenkte ich mich bei der Komposition des „Tristan" nur noch in die Tiefen der inneren Seelenvorgänge und gestaltete zaglos aus diesem intimsten Zentrum der Welt ihre äussere Form. — Im Gewebe der Worte und Verse dieses Werkes ist bereits die ganze Ausdehnung der Melodie vorgezeichnet, nämlich diese Melodie ist bereits dichterisch konstruirt; und bei diesem Verfahren muss eine bei weitem innigere Verschmelzung des Gedichtes mit der Musik zu Stande kommen

als bei dem früheren (wie es mich z. B. noch bei der Konzeption des „Fliegenden Holländers“ bestimmte); die Melodie und ihre Form wird bei diesem Verfahren vielmehr einem Reichthum und einer Unerschöpflichkeit zugeführt, von denen man sich ohne dasselbe gar keine Vorstellung machen konnte.“

Hiermit sind, abgesehen von dem Schreiben an Uhl in Wien und den „Erinnerungen an Ludwig Schnorr“, die für den Historiker immerhin bedeutsamen eigenen Auslassungen des Tondichters erschöpft. Enthalten sie auch nur die rein subjektive Auffassung des Schaffenden, so müssen sie doch von einer sachlichen Kritik berücksichtigt werden und bilden nebenbei interessante Beiträge für die Wagner-Forschung.

Als der Meister mit den letzten Arbeiten zur „Walküre“ beschäftigt war, tauchte der Plan, Gottfried's von Strassburg Tristan-Sage dramatisch zu verwerthen, mit ganzer Lebendigkeit in ihm auf. Es geschah dies im Jahre 1855. Kam nun auch das Vorhaben nicht damals, sondern erst zwei Jahre später nach der Fertigstellung des „Siegfried“ zur Ausführung, so war doch der erste Anstoss zu dem Unternehmen gegeben. Freilich sah Wagner sofort, dass die ursprünglichen Ueberlieferungen des rheinischen Sängers einer gewaltigen Umgestaltung bedürften.

Für diejenigen, welche Gottfried's von Strassburg unvollendete epische Dichtung: „Tristan und Isolt“ nicht kennen, sei zum Vergleiche mit der später noch anzuführenden Wagner'schen Bearbeitung folgende Inhalts-Angabe des Urtextes angefügt:

Riwalin, der König im Parmenierlande, hat bei seinem Zuge zu Marke, dem König von Kurnewale und England, dessen schöne Schwester Blancheflur kennen gelernt, zu der er alsbald in heftiger Liebe entbrannte. Als Riwalin in einem Feldzuge Marke unterstützte, wurde er schwer verwundet und halbtodt nach Tintajoele gebracht. Blancheflur eilte, als Bettlerin verkleidet, an sein Krankenlager, ihrer aufopfernden Liebe gelang es, den König zu retten, von dem sie schwanger ward. Sie entfloh mit dem Geliebten in dessen Heimathland, und wurde dort als seine Gattin ausgerufen. Allein Morgan, der Bruder Blancheflur's, überfiel Riwalin's Land. Der König vertraute sein schwangeres Weib dem getreuen Marschall Rual an, der Blancheflur nach Kastell Kanoel brachte. Dort gebar sie sterbend ein Söhnlein, während ihr Gatte im Kampfe gegen Morgan fiel. Rual verbreitete nun, um den Sprössling vor

Morgan's Nachstellungen zu schützen, das Gerücht, das Kind sei todt zur Welt gekommen, und legte dem Knaben den Namen Tristan bei, weil er in Trauer empfangen und in Trauer geboren sei. — Unter der Obhut der Pflege-Eltern wuchs Tristan heran, geistig und körperlich gleich gut erzogen, bis ihn im vierzehnten Lebensjahre norwegische Kaufleute entführten und aus Furcht vor dem Zorne der Götter in Kurnewale an's Land setzten. Dort fanden ihn Mannen des König Marke und brachten ihn auf's Schloss. Marke gefiel der schöne, tapfere Jüngling so gut, dass er ihn bald zu seinem Jägermeister ernannte und sich seiner in aller Liebe annahm. — Unterdessen war der treue Rual aufgebrochen, um den geraubten Pflegling zu suchen. Als er bettelnd durch die Lande zog, erfuhr er in Tenemarke durch Pilger Tristan's Aufenthalt und eilte nach Kurnewale, wo er den Vermissten fand und den König Marke über Tristan's Abstammung aufklärte. Der Herrscher, hoch erfreut, den Sohn seiner geliebten Schwester vor sich zu sehen, ernannte ihn zum Ritter. Um den Vater zu rächen, zog nun Tristan mit Rual nach Parmenien in sein früheres väterliches Reich, stürzte den Usurpator Morgan vom Throne und gab das Land Rual als Lehen, selbst zum Oheim Marke zurückkehrend. — In Kurnewale traf er das ganze Land in heftiger Aufregung. Morolt der Schwager des Königs Gurmun, war von Irland angelangt, um dreissig durch's Loos bezeichnete schöne Knaben als Tribut zu erheben. Da flammte in Tristan helle Wuth auf. Er forderte den vier Männer starken Morolt zum Zweikampfe auf und erschlug ihn, nachdem er selbst von ihm an der Hüfte verwundet worden war. Sterbend hatte ihm der Recke zugerufen: „Nur meine Schwester Isolt, die Königin von Irland, kann diese Wunde heilen; denn mein Schwert ist vergiftet!" — Als nun wirklich sich die Wunde verschlimmerte, schiffte Tristan sich mit Kurneval heimlich und als Spielmann Tantris verkleidet nach Irland ein und gewann durch seine Lieder derartig die Gunst der Frau des Königs Gurmun, Isolt und ihrer gleichnamigen Tochter, dass ihn diese heilten. Nur ungern wurde er vom Hofe in seine Heimath entlassen. — In Kurnewale herrschte unterdessen eitel Freude über die Genesung Tristan's. Marke bevorzugte den schönen, kühnen Jüngling auf jede Weise, ja, er hatte sogar beschlossen, unverheirathet zu bleiben, damit Tristan sein Erbe werde, sodass schliesslich die Lehnsherrn nur mit grossem Neid auf den Günstling sahen. Tristan bat seinen Ohm selbst, sich noch zu verheirathen und schlug ihm die Tochter Gurmun's, schön' Isolt vor, um die er selbst für ihn werben wollte. Nur ungern willigte Marke ein und

Tristan segelte nach Irland ab. — Nun verheerte zu jener Zeit ein böser Drache Gurmun's Reich und der König hatte demjenigen, der das Land von dem Ungeheuer befreie, seine Tochter Isolt zum Weibe versprochen. Der wackere Tristan machte sich sofort auf den Weg zu dem schlimmen Gaste und erschlug ihn, just wie Jung Siegfried den Fafner. Trotz der Ränke des Trugsässen kam seine Heldenthat doch vor Isolt, die in Tristan den Spielmann Tantris wiedererkannte. Endlich musste der Kühne auch diese Maske fallen lassen und sich als Tristan ausgeben. Heftig flammte erst in Isolt der Zorn auf, als sie den Mörder ihres Ohm's Morolt vor sich sah; allein König Gurmun söhnte sich mit dem Ritter aus, verweigerte auch König Marke die Hand Isolt's nicht, die Tristan auf einem Schiffe seinem Oheim zuführen sollte, und unter heissen Thränen schied das Mädchen von den Eltern, von ihrer Nichte Brangäne begleitet. — Isolt's Mutter hatte Brangäne einen zauberhaften Liebestrank übergeben mit der Weisung, ihn dem König Marke und seinem jungen Weibe unter den Wein zu mischen. Isolt, noch immer bekümmert um den Abschied von der Heimath, wies Tristan's Trost heftig ab und zieh ihn des Mordes und der Entführung. Eines Tages, als das Schiff angelegt hatte und die Mannschaft an das Land gestiegen war, betrat Tristan Isolt's Gemach, um sich nach ihrem Befinden zu erkundigen. Im Laufe des Gespräch's bat er um einen Trunk, und die kleinen Mädchen aus der Umgebung der Braut schenkten den Zaubertrunk ein, den Beide genossen. Die eintretende Brangäne gewahrte den unseligen Irrthum sofort und warf todtenbleich und zitternd die Phiole in den See. Aber schon begann das süsse Gift zu wirken. Der Dichter schildert („Der Minnetrank", Strophe 11715—11737) die Szene mit folgenden Worten:

Minne, aller herzen lâgerîn,	Minne, die aller Herzen Nachstellerin,
unt sleich zir beider herzen în	schlich in Beider Herzen hin.
Ê sis ie wurden gewar,	Ehe sie es wurden gewahr,
dô stiez se ir siegevanen dar,	stiess sie ihre Siegesfahne dar,
unt zôch si beide in ir gewalt:	und zog sie Beide in ihre Gewalt:
si wurden ein und einvalt,	sie wurden eins und einfalt,
die zwei unt zwîvalt waren ê:	die Zwei, und zweifalt waren sie vorher:
si zwei enwâren dô niht mê	sie waren da nicht mehr
widerwertic under in:	widerstrebend unter sich:
Isôte haz, der was dô hin.	Isolden's Hass, er war dahin.
Diu suonerinne Minne,	Die Sühnerin Minne,
diu haete ir beider sinne	sie hatte der Beiden Sinne
von hazze alsô gereinet,	vom Hasse so gereinet,
mit liebe alsô vereinet,	in Liebe so vereinet,
daz ietweder dem andern was	dass Jedes dem Anderen war

durhlûter als ein spigelglas.
Si haeten beide ein herze:
ir swaere was sin smerze,
sin smerze was ir swaere;
si waren beide einbaere
an liebe unde an leide,
unt hâlen sich doch beide,
und tete daz zwivel und scham.

klar und hell wie Spiegelglas.
Sie hatten Beide ein Herz:
ihr Kummer war sein Schmerz,
sein Schmerz war ihr Kummer;
sie waren Beide eines Sinnes
an Liebe und an Leide,
und verhehlten sich's doch Beide,
das that der Zweifel und die Scham.

Endlich aber brach die lang zurückgehaltene, an Wahnsinn grenzende Liebe bei dem Paare durch; Brangäne, vom Mitleid hingerissen, begünstigte die Neigung, und ehe Isolt zu ihrem Gemahl kam, hatte sie bereits die eheliche Treue gebrochen und sich Tristan ganz hingegeben. Um die sündhafte Liebe nach der Ankunft in Kurnewale vor König Marke zu verheimlichen, gab sich Brangäne an Isolt's Stelle in der Brautnacht dem Könige preis. Der traute Verkehr, den die Liebenden untereinander pflegten, wurde trotz aller angewendeten Vorsicht endlich entdeckt. Immer noch aber gelang es ihnen, den König zu täuschen. Selbst als dieser Isolden zwang, ihre Unschuld in einem Gottes-Urtheile zu beweisen, wusste sie der dringenden Gefahr zu entgehen. Denn Tristan verkleidete sich als Pilgrim und trug sie, wie es zwischen ihnen verabredet war, vom Schiffe an's Land und fiel mit ihr hin, sodass sie, das glühende Eisen anfassend, schwören konnte, es habe ihr niemals ein Mann zur Seite gelegen, als ihr Ehegemahl und der Pilgrim. — König Marke's Verdacht erhielt jedoch immer wieder von Neuem Nahrung und er verbannte das sündigende Liebespaar von Hof und Land. Tristan bezog mit Isolden in der Wildniss eine Höhle. Dort überraschte sie Marke eines Tags auf der Jagd schlafend; zwischen ihnen lag Tristan's Schwert, das er für einen etwaigen Ueberfall bereit hielt. Von Neuem glaubte der König an seines Weibes Unschuld und nahm sie, zu der er in Liebe verging, wieder auf. Doch ward er nur zu bald überzeugt, dass er betrogen werde, da er Beide auf einem Lager schlafend fand. Als er sich entfernte, um seinen Rath und seine Mannen zu holen, erwachte Tristan und eilte davon. Sobald die herbeigerufenen Zeugen aber Isolden allein erblickten, schalten sie auf den misstrauischen König. Tristan jedoch nahm von der Geliebten schmerzlichen Abschied und wanderte, Isolde's Ringlein an der Hand, ruhelos umher, von der Normandie nach Alemannien und zu seinen Pflege-Eltern nach Parmenien. Dann schloss er mit Kaedin, dem Sohne des Herzogs Jovelin von Arundel, einen Freundschaftsbund und erwarb sich die Liebe seiner schönen Schwester Isolt. Gleichwohl findet er keinen inneren Frieden und ergeht sich in laute Klagen über sich und die ferne Geliebte.

Hiermit schliesst das unvollendete Gedicht Gottfrieds von Strassburg, auf dessen wesentliche Unterscheidungen vom Wagner'schen Texte ich bei Gelegenheit hinweisen werde. — Zunächst wende ich mich den geschichtlichen Angaben über die Entstehung der Oper weiter zu:

Im Sommer 1857 hatte Wagner den zweiten Aufzug des „Siegfried" beendet. Die Schwierigkeiten jedoch, die sich einer Aufführungs-Möglichkeit seiner Tetralogie entgegenstellten, verkümmerten ihm die Lust zum Weiterschaffen. Auf eine dunkle Ungewissheit hin das Riesenwerk fertig zu stellen, konnte er nicht über sich gewinnen. So empfand er die Sehnsucht, die Spuren der Nibelungen für einige Zeit zu verlassen und sich einer kürzeren Arbeit zuzuwenden. Von Neuem tauchte der Gedanke an den Tristan-Stoff in ihm auf. In seinem Vorhaben wurde er durch verschiedene Pläne gestärkt, die vom Kaiser von Brasilien ausgingen und weiter sich auf ein Strassburger Opern-Unternehmen gründeten. Allein die Hülfe lag näher. Devrient und der Leiter des Hoftheaters in Karlsruhe erwirkten dem damals in Deutschland politisch und künstlerisch gänzlich unmöglichen Meister die Gunst des badischen Hofes. Grossherzog Friedrich und seine edle Gemahlin Luise empfanden Zuneigung zu Wagner, die hoffnungsvollsten Aussichten für eine Aufführung der neuen Oper in der badischen Residenz waren gegeben und der Tondichter ging nunmehr, von neuem Muthe beseelt, an die Ausführung der Tristan-Dichtung.

Als der Sommer sich seinem Ende zuneigte, war der Text fertiggestellt, im Herbst und Anfang Winter 1857 beendete Wagner in Zürich die Komposition des ersten Aufzuges. Angefacht zu rastloser Thätigkeit wurde der Tondichter noch durch die am Geburtstage der Grossherzogin von Baden (3. Dezember) stattfindende Aufführung des „Fliegenden Holländer", welche ihm die Sympathie'n des badischen Hofes verrieth und beste Aussichten für die Zukunft stellte. — Der Ruf, dass sich der Meister mit einer neuen grossen Oper wieder den hergebrachten Bühnen-Verhältnissen zuwenden wollte, von denen er sich durch den Nibelungenring gänzlich zu entfernen schien, drang durch alle Lande. Theaterleiter und Vermittler trafen

in Zürich ein, um sich des neuen Werkes zu vergewissern. Zu einem Abschlusse kam es natürlich vor der Hand nicht und Wagner hatte vollkommen Recht, wenn er sich auf solche Unterhandlungen nicht allzuviel einbildete. Die späteren Schicksale des Drama's „Tristan und Isolde" wenigstens haben bewiesen, wie sehr die Kunstverständigen und Macher der damaligen Zeit die Leistungsfähigkeit ihrer Theater überschätzten.

Im Frühjahr 1858 ruhte die Komposition des „Tristan". Ende August begab sich der Meister aus Gesundheits-Rücksichten von Zürich nach Venedig, mit diesem Schritte den dauernden Aufenthalt in der schweizerischen Stadt für immer aufgebend. Verliess ihn auch in der Lagunenstadt das Leiden nicht, so waren doch die frohen Nachrichten über die Erfolge des „Lohengrin" in Wien Balsam für sein Herz und ermunterten ihn zu neuem Schaffen. In Venedig ward der zweite Akt der Liebes-Tragödie beendet, während der erste bereits bei Breitkopf & Härtel in Leipzig gestochen wurde.

Unruhen in der Lombardei nöthigten Wagner im März 1859, seinen Erholungs-Aufenthalt aufzugeben und nach Luzern überzusiedeln. Und hier vollzog er im August 1859 den letzten Strich an seiner Oper. Die Widmung des Werkes hatte die Grossherzogin von Baden in huldvollster Weise entgegengenommen.

Die Aussichten für die Wagner'sche Muse waren gerade um jene Zeit auf den ersten Blick nicht ungünstig. Das Hof-Theater in Karlsruhe sollte den „Tristan" zum Geburtstage der Grossherzogin bringen, Wien hatte eine Aufführung für die nächste deutsche Opern-Saison in's Auge gefasst. Von Weimar aber verlautete, dass dort Dingelstedt als Intendant und Liszt als Kapellmeister damit beauftragt seien, Vorbereitungen für eine Aufführung der Nibelungen-Tetralogie in einem eigens dazu errichteten Theater zu treffen. Dass diese Pläne nicht zur Ausführung kommen konnten, bevor Wagner die seit zehn Jahren ersehnte Amnestie ertheilt war, das durchschaute zunächst nur der Meister selbst. Sein Gesuch an den Grossherzog von Baden, ihm in seinem Lande dauernden Wohnsitz zu gewähren, musste abschlägig beschieden werden. In seinem Schmerze

hierüber wandte sich Wagner im September 1859 nach Paris, wo es ihm noch wenigstens vergönnt war, ein gutes Orchester zu hören und trefflichen Theater-Aufführungen beiwohnen zu können. —

Es folgt nun in der Seinestadt jene schwere, in der Vorgeschichte zu „Tannhäuser“ bereits ausführlich behandelte Leidenszeit, in der sich deutsche Kunst und Pariser Aristokraten-Pöbel um den Vorrang stritten, bis der letztere den Sieg davontrug.

Während dieser Wirren war das „Tristan“-Projekt gänzlich verschollen. Jetzt tauchte es wieder aus dem Wust von widerstreitenden Gefühlen hervor. Wo konnte Wagner gerade bezüglich dieses Planes den verlorenen Faden wohl besser von Neuem anknüpfen, als dort, wo er ihn aus der Hand gegeben hatte, — in Karlsruhe? Die unterdessen auch ihm zu Theil gewordene Amnestie liess ihn in seinen Handlungen, in seinem Thun und Wollen bedeutend freier erscheinen. So kehrte er nach der badischen Hauptstadt zurück und trat mit dem Hoftheater von Neuem in Unterhandlung, deren Ergebniss die bestimmte Zusicherung einer Aufführung von „Tristan und Isolde“ zum 9. September (1861), dem fünfunddreissigsten Geburtstage des Grossherzogs, war.

Nach kurzem Aufenthalte in Karlsruhe trat Wagner seine Wiener Reise an, um in der Donaustadt (wo er am 9. Mai 1861 eintraf) der Wiedergabe des „Lohengrin“ (vergl. Vorgeschichte der Oper) beizuwohnen. Seine Bemühungen, die ausgezeichneten Wiener Sänger zur „Tristan“-Première nach Karlsruhe überlassen zu bekommen, scheiterten und mit ihm das ganze Vorhaben für die badische Residenz. Dagegen wurden Verhandlungen zu einer Wiener „Tristan“-Aufführung angebahnt, für welche der Komponist die geeigneten Kräfte gefunden zu haben glaubte. Der Herbst war für den Beginn der Proben festgesetzt worden. Wagner reiste mit dem Versprechen, um diese Zeit zurückzukehren, am 20. Mai wieder nach Paris ab. Karlsruhe war jetzt in Rücksicht auf das unzulängliche Personal der Oper vor Wien gänzlich in den Hintergrund getreten.

In Paris blieb Wagner bis zum zum Juli 1861. In den ersten Tagen des August finden wir ihn an Liszt's Seite in Weimar als Theilnehmer an der zweiten deutschen Tonkünstler-Versammlung, dann in Wien, um dort die Proben zum „Tristan" aufzunehmen.

Allein ein trübes Geschick schwebte über dem Plane. Als Wagner in Wien eintrat, fand er den Sänger des Tristan, den Tenoristen Hans Ander, krank. Woche auf Woche verging, ohne dass eine Besserung im Befinden des Gefeierten eingetreten wäre. Erst am 26. Oktober fand im Hofoperntheater eine Orchesterprobe aus Bruchstücken des Werkes in Gegenwart der Fürstin Metternich statt. Der Erfolg war ein glänzender. Wagner schrieb unter dem 6. November über die in Wien seine Oper begleitenden Verhältnisse nach Paris.

„Ich bin entschlossen, Wien vor der Aufführung von „Tristan und Isolde" nicht zu verlassen Die darin mitwirkenden Künstler sind mir sehr günstig gestimmt. Das Orchester, welches bereits in einer nicht-offiziellen Probe einzelne Stücke der Partitur gespielt hat, ist enthusiasmirt und behauptet, dass die Musik von „Tristan und Isolde" die meiner anderen Partituren übertreffe. Die Dustmann (Frau Luise Meyer-Dustmann, die Isolde geben sollte) kennt bereits ihre Rolle und singt sie bewunderungswürdig. Alle übrigen Sänger sind voll Eifer und scheinen glücklich, unter meiner Leitung singen zu können. Nur der Tenorist Ander ist noch leidend: ich erwarte seine Wiederherstellung, welche er im Laufe des Monats erreicht zu haben hofft. Ich bin daher verpflichtet, hier länger, als ich dachte, zu bleiben; denn ich darf das Terrain nicht verlassen, an welches ich mich durch alle Bande der Ehre und der Kunst gefesselt fühle. Sonst wäre ich jetzt nach Paris gekommen. Mögen meine Freunde mir nicht zürnen wegen des langen Stillschweigens; für den Moment habe ich nur eine Sache vor Augen: meinen „Tristan", und es existirt für mich kein anderes Interesse." —

Aus diesen Zeilen spricht eine starke Hoffnungslosigkeit, der Wagner seine ganze Willenskraft entgegensetzen zu müssen glaubt. Umsonst! — Ander's Krankheit machte ihm wirklich einen Strich durch die ganzen Pläne. Im November wurde er von einem Ausfluge nach Venedig durch die Botschaft zurückgerufen, der Sänger sei genesen. Am 21. November trat Ander unter beispiellosem Jubel der zahlreich erschienenen Zuhörerschaft als Pylades (Gluck's: „Iphigenia auf Tauris") auf. Wenige Tage später stellte sich sein Leiden mit erneuter Heftigkeit ein. Unter solchen Umständen blieb nichts weiter übrig, als eine Vertagung der „Tristan"-Aufführung. Innerlich

gebrochen reiste Wagner im den ersten Tagen des ereigniss-schweren Jahres 1861 über Mainz nach Paris zurück. —

Während des Frühjahrs 1862 traf den Meister plötzlich in der Abgeschiedenheit seines Biebericher Aufenthaltes (s. Vorgeschichte der „Meistersinger") von Wien aus die Nachricht, dass Ander vollständig genesen sei und sich zur Wiederaufnahme des Studium's der Tristan-Rolle bereit erklärt habe. Der Meister misstraute dieser Botschaft und hat es auch nicht eilig gehabt, nach der Donaustadt zu kommen. Wir sehen ihn zunächst in Karlsruhe, wo er Schnorr's Bekanntschaft machte und mit dem genialen Sänger einen Freundschaftsbund schloss.*) Dann finden wir das Schnorr'sche Paar im Juli mit Bülow zusammen in Bieberich, wo man die neue Oper in aller Stille durchnahm. Und als Wagner die Bedeutung Schnorr's als Tristan durchschaut hatte, fielen seine Bemühungen um eine Aufführung der Oper mit denen um des Freundes Mitwirkung dabei zusammen. — Inzwischen versenkte sich der Meister in die Komposition der „Meistersinger", dann reiste er zu jenem berühmten Gewandhaus-Konzerte mit Wilhelmj nach Leipzig, von da nach Dresden und traf endlich Mitte November in Wien ein.

Seit dem vorjährigen Scheitern der „Tristan"-Aufführung an der dortigen Hofoper hatte sich nicht allein die Wiener, sondern auch die deutsche Presse daran gemacht, mit neuen Anfeindungen gegen den Tondichter vorzugehen. Man erfand die wunderlichsten Geschichten über Wagner, behauptete, sein „Tristan" sei garnicht wiederzugeben, weil die Noten Niemand

*) Der Meister schreibt über diesen Aufenthalt in Karlsruhe im April 1865 an den Redakteur des Wiener „Botschafter", Herrn Uhl, in einem längeren Briefe u. A. Folgendes: „Wäre damals meine Berufung nach Karlsruhe möglich geworden, so hätte ich gerade dort diejenigen Sänger für die Hauptrollen des „Tristan" gefunden, welche selbst nach sechs Jahren bei nun mir gewonnener, gänzlicher Freiheit der Wahl als einzig zur Lösung meiner Aufgaben befähigt aus dem zahlreichen Personale der deutschen Operntheater von mir berufen werden konnten. Ich bezeichne hiermit das mir seitdem innig befreundete, vortreffliche Künstler-Ehepaar Schnorr von Carolsfeld . . ." Vergl. auch R. Wagner: „Meine Erinnerungen an Ludwig Schnorr von Carolsfeld." (Gesammelte Schriften, Band VIII, Seite 223.)

treffen könne, u. s. w. Der Meister hat von solchen Reibereien niemals Notitz genommen, weil er zu hoch über der Intrigue stand. Vielleicht auch war ihm klar, dass solche Veröffentlichungen für ihn die beste Reklame bildeten. Jedenfalls konnte er ein gut Theil jener Abneigung auf seine Flugschrift: „Das Judenthum in der Musik" zurückschreiben, und er hatte nicht Unrecht, wenn er bezüglich dieses Punktes meinte: „Alles ist möglich; denn in der deutschen Presse geht es heutzutage nicht immer ganz christlich her." — Uebrigens theilte das grosse Publikum, namentlich die Wiener, die ihm gelegentlich der „Lohengrin"-Aufführungen so glänzende Huldigungen dargebracht hatten, die Anschauungen der Publizistik keineswegs, sodass sich im Jahre 1862 dieselben Meinungs-Verschiedenheiten entwickelten, wie heute, wenn die Presse ihre Macht zur Geltendmachung selbstsüchtiger Tendenzen missbraucht, und die Leser sich gegen die aufdringliche Polemik auflehnen. —

Nunmehr schien man in Wien an der Hofoper Ernst mit „Tristan und Isolde" zu machen. Die Zeitungen brachten bereits Einzelheiten, ja man veröffentlichte bereits die Besetzung der Rollen und stellte eine Aufführung des Werkes für Anfang Januar in Aussicht. Demzufolge vertheilten sich die Partie'n folgendermassen:

Tristan	Herr Ander	Melot	Herr Lay
König Marke . .	Herr Beck	Brangäne	Frl. Destinn
Isolde	Frau Dustmann	Hirt	Herr Campe
Kurwenal . . .	Herr Hrabanek	Steuermann . . .	Herr Bähr.

Und wirklich war man mit grossem Eifer in den Proben thätig, deren bereits siebenundfünfzig stattgefunden hatten. Da trat ein Rückfall in der Krankheit Ander's ein; ein neuer Aufschub ward erforderlich. Auch die Bemühungen, Schnorr zu einem Gastspiel in Wien zu bewegen, scheiterten. So kam es denn Wagner sehr gelegen, dass aus Prag und Petersburg Konzert-Anträge einliefen, die sein auf's Tiefste niedergedrücktes Gemüth von Neuem beschäftigten und von trübem Sinnen abhielten.

Ich lasse über diese Leidens-Phase den Tondichter selbst reden. In dem bereits erwähnten Briefe an Redakteur Uhl aus dem Jahre 1865 schrieb der Meister:

„Als ich mich im Herbst 1892 nur für einige Tage in Dresden einfand, musste ich an der besonderen Haltung der königl. Generaldirektion des dortigen Hoftheaters sofort erkennen, dass an ein Befassen mit mir und meinem Werke dort nicht im Entferntesten auch nur zu denken sei. Welche Hoffnungen ich mir überhaupt auf die Direktionen der grösseren deutschen Theater zu machen hatte, lernte ich ausserdem noch näher kennen, als ich nicht lange nachher bei Gelegenheit einer Durchreise durch Berlin mich dem General-Intendanten der königl. preussischen Hoftheater zum Besuch anmelden liess, und dieser einfach meinen Besuch sich verbat.

Unter solchen Umständen musste ich denn auf's Neue meine, wenn auch sehr geschwächten Hoffnungen auf Wien richten. Hier hatte, seit den ersten Verzögerungen des „Tristan", die musikalische Presse sich mit besonderer Vorliebe der Aufgabe hingegeben, zu beweisen, dass mein Werk überhaupt unausführbar sei, kein Sänger könne meine Noten treffen, noch behalten: dieses Thema war zur Losung für Alles, was über mich berichtete, schrieb oder sprach, durch ganz Deutschland geworden. Eine französische Sängerin, allerdings Madame Viardot, drückte mir eines Tages ihre Verwunderung darüber aus, wie es nur möglich wäre, dass solche Behauptungen, irgend Etwas sei nicht zu treffen, u. dergl. von uns gemacht werden könnten: ob denn die Musiker in Deutschland nicht auch musikalisch wären? Nun, hierauf wusste ich nicht recht, was ich sagen sollte, namentlich zur Belehrung der Künstlerin, welche einst in Paris gelegentlich einen ganzen Akt der Isolde ausdrucksvoll vom Blatte gesungen hatte. In Wahrheit war es auch mit meinen deutschen Sängern garnicht so schlimm bestellt: auch meine Wiener Sänger machten mir endlich, durch meines werthen Freundes Kapellmeister Esser ungemein intelligenten Fleiss und Eifer angeleitet, die grosse Freude, die ganze Oper mir fehlerfrei und wirklich ergreifend am Klavier vorzusingen. Wie es ihnen später beikommen konnte, wiederum zu behaupten, sie hätten ihre Partie'n nicht erlernen können — denn so ist mir berichtet worden, — bleibt mir ein Räthsel, über dessen Lösung ich mir den Kopf nicht zerbrechen will: vielleicht geschah es aus Gefälligkeit gegen unsere berühmten Wiener und anderweitigen Musik-Kritiker, denen nun einmal auffallend viel daran gelegen war, mein Werk für unausführbar angesehen zu wissen und welche die dennoch ermöglichte Aufführung geradewegs beleidigen musste; vielleicht aber auch ist, was mir berichtet worden ist, selbst wieder unwahr; Alles ist möglich, denn in der deutschen Presse geht es heut zu Tage nicht immer ganz christlich her. Genug! In Moskau erhielt ich im März 1863 eine Mittheilung der k. k Hofopern-Direktion, nach welcher ich mit meiner Rückkehr nach Wien zu den um diese Zeit anberaumten General-Proben des „Tristan" mich nicht zu beeilen hätte, da Krankheits-Störungen eingetreten seien, welche die Aufführung vor den Theater-Ferien unmöglich machten. Diese Ferien gingen vorüber und — von „Tristan" war nicht mehr die Rede. Ich glaube, es herrschte im Personal allgemein die Ansicht, Ander würde, auch beim besten Willen, seine Partie nicht „aushalten", geschweige denn öfter durchführen können. Unter solch' misslichen Umständen konnte die „Oper" auch unmöglich der Direktion als ein Gewinn für das „Repertoire" gelten. Ich fand dies und vieles Andere so ganz richtig und in der Natur der Dinge begründet, dass ich mich endlich gar nicht mehr um Aufklärung über das verschiedentlich mir Hinterbrachte bekümmerte. Aufrichtig gesagt: ich hatte es satt und dachte nicht mehr daran.

So war denn mein „Tristan und Isolde“ zur Fabel geworden. Ich ward hie und da freundlich behandelt: man lobte „Tannhäuser“ und „Lohengrin“; im Uebrigen schien es mit mir aus zu sein.

Das Schicksal hatte es aber anders beschlossen. – Die Ausführung jedes bis dahin entworfenen Planes, wäre sie geglückt, hätte die Frage, um die es sich bei der Aufführung dieses Werkes handelt, nicht vollkommen rein gelöst: — diese Lösung so rein als irgend die Umstände der Gegenwart es ermöglichen, zu bewirken, war mir dagegen vorbehalten. Als mich Alles verliess, schlug um so höher und wärmer ein edles Herz dem Ideale meiner Kunst: es rief dem preisgegebenen Künstler zu: „Was Du schaffst, will Ich!“ Und diesmal ward der Wille schöpferisch, denn es war der Wille eines — Königs.“ —

Wagner war vom König Ludwig nach München berufen worden und hatte den Auftrag zur Ausführung seines Nibelungen-Werkes entgegengenommen. Nach den langjährigen vergeblichen Versuchen, „Tristan und Isolde“ in Karlsruhe, Wien oder Weimar anzubringen, sollte sich nunmehr auch die verzögerte Aufführung dieses von so vielen Seiten angefochtenen Werks verwirklichen. Im September 1864 erliess der Monarch den Befehl, dass „Tristan“ im nächsten Sommer unter Mitwirkung Ludwig Schnorr's von Carolsfeld und seiner Gattin in der Titelrolle zur Darstellung kommen sollte.

Nun begannen die Vorbereitungen in grossem Umfange. Das königliche Residenz-Theater stand dem Meister ausschliesslich zur Verfügung, wenngleich später die Aufführungen des Andrangs wegen im kgl. Hoftheater stattfanden. Dort probte das Orchester unter der Leitung des Komponisten und Hans von Bülow's. Schnorr traf im April 1865 mit seiner Gattin in München ein. Das Künstler-Ehepaar hatte die Rollen Tristan's und Isoldens einstudirt; Malvina Schnorr, geb. Garrigues, sollte dabei nach mehrjähriger Zurückgezogenheit zum ersten Male wieder die Bühne betreten. Den König Marke hatte Zottmayer aus Prag, Kurwenal Anton Mitterwurzer, Brangäne die Hofopern-Sängerin Fräulein Deniet aus München übernommen.

Für Wagner war es von wesentlicher Bedeutung, dass ihm ein Mann wie Ludwig Schnorr zur Verkörperung der Rolle überlassen war. Denn Schnorr war nicht nur ein Freund des Meisters, sondern auch ein Künstler in des Wortes edelstem Sinne. „Nie hat sich,“ so schreibt der Tondichter, „der stümperhafte Sänger oder Musiker so viele bis in das Einzelnste

gehende Belehrung von mir ertheilen lassen, als dieser an die höchste Meisterschaft unmittelbar hinragende Gesangsheld; die anscheinend kleinlichste Hartnäckigkeit in meinen Weisungen fand, da ihr Sinn sofort von ihm verstanden wurde, bei ihm stets nur die freudigste Aufnahme, sodass ich mir wirklich unredlich erschienen sein würde, hätte ich, etwa in der Meinung, ihm nicht empfindlich zu fallen, die mindeste Ausstellung verschweigen wollen. Der Grund hiervon lag aber darin, dass das ideale Verständniss meines Werkes sich dem Freunde bereits ganz aus ihm selbst erschlossen hatte und wahrhaft zu eigen geworden war; nicht eine Faser dieses Seelengewebes, nicht eine noch so leise Andeutung der verborgensten Beziehung, welche ihm entgangen und nicht auf das Zarteste von ihm empfunden worden wäre. Somit handelte es sich nun einzig um die genaueste Beurtheilung der technischen Ausdrucksmittel des Sängers, Musikers und Mimen, um die Uebereinstimmung der persönlichen Begabung und ihrer Eigenheit mit dem idealen Gegenstande der Darstellung allgegenwärtig zu erzielen. Wer diesen Studien beiwohnte, muss sich erinnern, nichts Aehnliches von künstlerisch-freundschaftlichem Einvernehmen noch und je wieder erlebt zu haben.“ — Dieses, sowie eine grosse Anzahl hochinteressanter Einzelheiten über den ersten Münchener Tristan finden sich in dem erwähnten Aufsatze Wagner's: „Meine Erinnerungen an Ludwig Schnorr von Carolsfeld“ (Ges. Schriften, Band VIII, Seite 231 flg.), die ich zur Lektüre Jedermann anempfehlen kann; an dieser Stelle darf ich mich bei diesen immerhin abschweifenden Schilderungen nicht länger aufhalten.

Die ersten drei Aufführungen von „Tristan und Isolde“ waren auf den 15., 18. und 22. Mai festgesetzt, demgemäss auch die Einladungen an alle auswärtigen Kunstfreunde ergangen. Am 11. Mai, vormittags 10 Uhr, begann die Haupt-Probe im Hoftheater. Mit ihr hatte sich Wagner unter herzlichen Worten des Dankes an alle Mitwirkenden von seiner Regie-Thätigkeit zurückgezogen und Bülow's bewährter Hand die Leitung allein anvertraut. Der grosse Raum war dicht besetzt, auch der König anwesend. Ohne irgend welche Unter-

brechung verlief die fünfstündige Probe, der Tondichter wurde nach jedem Aufzuge stürmisch gerufen.

Und doch war es, als wenn das Missgeschick, das über der Wiener „Tristan“-Première schwebte, auch in München seine bösen Streiche spielen wollte. Die Darstellerin der Isolde erkrankte, man musste die für den 15. Mai angesetzte Erst-Aufführung auf unbestimmte Zeit verschieben. Nun waren aber bereits seit Anfang des Monats aus ganz Deutschland, aus Wien, Pest, Paris und London Musiker und Künstler in Scharen herbeigepilgert, sodass München damals dem Bayreuth unserer Tage glich und ein internationales Leben entfaltete. Für diese Gäste musste der Aufschub, der sich beinahe vier Wochen hinzog, sehr empfindlich sein. Wagner suchte dadurch, dass er sein gastliches Haus den Freunden der grossen Sache öffnete und sie um sich sammelte, die Eintönigkeit unbestimmten Wartens zu verscheuchen. Endlich am 10. Juni 1865 fand, nachdem die erkrankte Sängerin völlig wiederhergestellt war, die erste Wiedergabe von „Tristan und Isolde“ statt.

Dass sie eine Grossthat von kunstgeschichtlicher Bedeutung war, dessen waren sich alle Festtheilnehmer bewusst. Vor Allem galten die Huldigungen zunächst jenem jungen Könige, der kurz vor Beginn der Vorstellung in seiner Loge erschien und vom dichtbesetzten Hause mit „Hoch“-Rufen und Orchester-Fanfaren empfangen wurde. War er es nicht gewesen, der dem Meister neuen Lebensmuth einhauchte? Der durch seine Gunst das grösste Genie der Gegenwart erhalten hatte? Und wahrlich, Wagner konnte in seiner „Huldigung“ an den Königlichen Freund (Bd. VIII, S. 1 der ges. Schriften) ausrufen:

„Was Du mir bist, kann staunend ich nur fassen,
Wenn mir sich zeigt, was ohne dich ich war.
Mir schien kein Stern, den ich nicht sah erblassen
Kein letztes Hoffen, dessen ich nicht bar:
Auf gutes Glück der Weltgunst überlassen,
Dem wüsten Spiel auf Vortheil und Gefahr;
Was in mir rang nach freien Künstlerthaten,
Sah der Gemeinheit Loose sich verrathen.

Du bist der holde Lenz, der neu mich schmückte,
Der mir verjüngt der Zweig' und Aeste Saft:
Es war dein Ruf, der mich der Nacht entrückte,
Die winterlich erstarrt hielt meine Kraft.

Wie mich dein hehrer Segensgruss entzückte,
Der wonnestürmisch mich dem Leid entrafft,
So wandl' ich stolz beglückt nun neue Pfade,
Im sommerlichen Königreich der Gnade." —

Obwohl es streng verpönt war, in Gegenwart der höchsten Herrschaften dem Künstler-Personale irgend ein Beifalls-Zeichen zukommen zu lassen, so durchbrach bald die Begeisterung alle Schranken höfischer Vorschrift. Das Schnorr'sche Ehepaar wurde am Schlusse jeden Aufzuges mehrfach gerufen. Nach dem dritten Akte aber durchbrauste der Ruf nach Meister Wagner das Haus, der endlich auf der Bühne erschien und sichtlich gerührt die Huldigungen entgegennahm.

Am 13., 19. Juni und 1. Juli fanden die ersten drei Wiederholungen von „Tristan und Isolde" vor gänzlich ausverkauftem Hause und unter beispiellosem Jubel der Zuhörerschaft statt. Wagner wurde zahllose Male an die Rampe gerufen, mit ihm die genialen Träger der Titelrollen, Ludwig und Malvina Schnorr.

Leider blieb der unübertroffene Interpret Wagner'scher Kunst und Freund des Meisters diesem ebenso wenig erhalten, wie viele Jahre später die herrliche Reicher-Kindermann. Dass freilich Schnorr's Tod so unmittelbar bevorstand, ahnte Niemand, am wenigsten Schnorr selbst. — Wagner hatte ihn dazu vermocht, dem lästigen Bühnenleben „Valet" zu sagen und einem Rufe als Lehrer an die neue Münchener Kunstschule zu folgen. Vorher musste er noch einmal „in den garstigen Mummenschanz" nach Dresden. Am 15. Juli schieden die beiden Freunde voneinander.

„Wir trennten uns," so schreibt der Meister in seinen „Erinnerungen", „auf der Strasse, wie beim gewöhnlichen Gutenachtsagen; am anderen Morgen reiste der Freund still nach Dresden ab. — Etwa acht Tage nach unserem kaum beachteten Abschiede wurde mir Schnorr's Tod telegraphirt. Er hatte noch in einer Theaterprobe gesungen und seinen Kollegen zu erwidern gehabt, welche sich darüber wunderten, dass er wirklich noch Stimme habe. Ein schrecklicher Rheumatismus hatte sich seines Kniees bemächtigt, und zu einer in wenigen Tagen tödtenden Krankheit geführt. Unsere verabredeten Pläne, die Darstellung des „Siegfried", seine Besorgtheit vor der Annahme, man möge seinen Tod der Ueberanstrengung durch den „Tristan" Schuld geben, hatten sein klares und endlich vergehendes Bewusstsein beschäftigt. — Ich verhoffte mit Bülow noch zur Stunde der Beerdigung unseres gemeinsam geliebten Freundes in Dresden anzugelangen: umsonst! Die Leiche hatte bereits einige Stunden vor der bestimmten Zeit der Erde übergeben werden müssen; wir kamen zu spät. In heller Julisonne jubelte das buntgeschmückte Dresden in derselben Stunde dem Empfange der zum allge-

meinen deutschen Sängerfeste einziehenden Schaaren entgegen. Mir sagte der Kutscher, welcher, heftig von mir angetrieben, das Haus des Todten zu erreichen, mit Mühe durch das Gedränge zu gelangen suchte, dass an die 20,000 Sänger zusammengekommen seien. „Ja!“ — sagte ich mir: „Der Sänger ist eben dahin!“ —

Die vorstehenden kurzen Mittheilungen über Schnorr's Tod glaubte ich den Manen des grossen Sängers schuldig zu sein, der mit der Grossthat der „Tristan“-Première ebenso eng verknüpft ist, wie König Ludwig II. mit der Gestaltung des Lebens Wagner's seit dem Jahre 1864.

„Tristan und Isolde“ ist diejenige Oper des Meisters gewesen, welche sich am schwersten und langsamsten Bahn gebrochen hat. Die Erklärung für die Eigenart dieser Erscheinung gehört nicht hierher, wo es sich um geschichtliche Angaben handelt. Ich werde im nächsten Abschnitte die Frage ausführlich zu erörtern versuchen. Sie ist Sache der Beurtheilung. In der Gegenwart bildet „Tristan“ ein Repertoirestück aller grossen Bühnen und ist auch in den Reigen der Vorführungen im Bayreuther Festspielhause aufgenommen. Erwähnen will ich nur, dass das Berliner Opernhaus, wie es sich überhaupt gegen Wagner infolge der Taubert-Dorn'schen Richtung lange ablehnend verhielt, erst am 20. März 1876 die Oper brachte. Weimar war wie immer der Reichshauptstadt um ein Jahr im Vorrang. In München scheiterten eine Zeit lang die Bemühungen, „Tristan“ auf dem Spielplane zu erhalten, an der Missstimmung gegen den Komponisten, der ja auch seinen Abschied von München bedingt hatte. Am 20. Juni 1869 nahm Bülow mit der Leitung der Oper seinen Abschied von der Isarstadt, im Sommer 1872 dirigirte er bereits das Werk bei mehrfacher Wiederholung unter dem begeisterten Jubel der kunstsinnigen Welt München's wieder an alter Stelle.

Von allen „Tristan“-Aufführungen beansprucht jedoch diejenige am Berliner Opernhause, von der bereits oben gesprochen worden ist, das meiste Interesse und ist einer näheren Beleuchtung werth. Wagner war damals mit den Proben zum ersten deutschen Bühnen-Festspiele beschäftigt und hatte in dieser Thätigkeit eine Pause durch seine Wiener Reise eintreten lassen müssen. In der Donaustadt fanden die berühmten „Tannhäuser“- und „Lohengrin“-Aufführungen statt. Aus ihnen wurde

der Meister durch die dem Abschlusse sich nähernden Verhandlungen mit Berlin wegen Belassung des „Tristan“ gerissen. Am 2. März 1876 hatte er noch in der Donaustadt zum Besten des Opern-Personals seinen „Lohengrin“ selbst dirigirt, am 4. März traf er bereits in Berlin ein, um an seinen „Tristan“ die letzte Feile zu legen. Wohl wusste er, dass er hier in der Reichs-Hauptstadt, deren Musiker und Presse sich ihm von jeher so feindlich gegenübergestellt hatten, erst die Sympathie'n erkämpfen müsse. Aber ein Genie, wie Wagner es war, musste im Sturm aller Herzen erobern; galt es doch nur, ein blindes Vorurtheil zu beseitigen, das mehr an der Einbildung, als an der Wirklichkeit haftete. So führte er in den Proben selbst die Regie. Jede Bewegung machte er den Darstellern vor, für jeden Mitspielenden hatte er ein gutes Wort, einen Scherz. Der Kapelle sagte er, als er ihr mittheilte, sie spiele durchweg zu stark: „Er wisse wohl, dass das nur an ihm liege; er habe so ungeschickt komponirt.“ — Am 17. März fand die Haupt-Probe statt. Der Kaiser, der bestimmt hatte, dass der gesammte Betrag der „Tristan“-Première dem Fonds für das Bayreuther Festspiel-Unternehmen zufallen solle, wohnte ihr vom Anfang bis zum Schlusse bei. — Trotzdem viele Berliner Blätter sich nicht enthalten konnten, die Anwesenheit des Meisters zu blöden Witzeleien und auffallenden Bemerkungen zu benutzen, war das Opernhaus bei der Erst-Aufführung am 20. März ausverkauft. Wagner wohnte der Vorstellung an der Seite seiner Gattin (Cosima Liszt) in der Intendanten-Loge bei. Die begeisterte Zuhörerschaft rief am Ende jeden Aufzuges den Tondichter, die Darsteller und Kapellmeister Eckert vor den Vorhang. — Ein von Albert Niemann und Beetz am folgenden Tage gegebenes Fest-Essen vereinigte nicht allein die Darsteller um den Meister, sondern brachte Wagner auch die Ehre, den General-Intendanten, Herrn von Hülsen, neben sich zu sehen. Der langjährige Zwist zwischen Berlin und München war damit beseitigt und Wagner hatte Recht, wenn er wenige Wochen später in einem Glückwunsch-Telegramm an Hülsen das innige Bedauern darüber, dass er einem Vierteljahrhundert seiner segensreichen Wirksamkeit so fern gestanden habe, mit dem

Wunsche verknüpfte, in einem neuen Vierteljahrhundert derselben antheilsvoll näher zu stehen. Der verschleierte Vorwurf, der in diesen Worten liegt, ist dadurch nicht verringert worden, dass die neidischen Parzen aus dem ersehnten Vierteljahrhundert karge sieben Jahre machten. Heute bieten Wagner's Werke dem Opernhause die besten Einnahmen, dem kunstsinnigen Berliner die höchsten Genüsse. Warum musste man gerade in der „Metropole für Kunst und Wissenschaft" später zur Einsicht gelangen, als in einer grossen Anzahl anderer deutscher Residenzen? Warum gerade hier dem Meister ein vollverdientes Anrecht bis kurz vor seinem Ableben vorenthalten? —

2. Die musikalische Seite der Oper.

Wer Wagner aus den „Meistersingern von Nürnberg" kennt, der wird wissen, dass dem Tondichter hinsichtlich des meisterhaft schönen, musikalischen Aufbau's Niemand gleichkommt. Das gilt auch vom „Tristan". Das Werk ist wie aus einem Gusse entstanden, von idealer Schöne, sobald man es eben als musikalisches Kunstwerk betrachtet. Gegen den sittlichen Werth, den Einfluss auf den Hörer, lässt sich freilich viel einwenden, und ich würde es für ein Zeichen der Befangenheit halten, wenn man den eigenen Anschauungen — mögen sie nun so subjektiv sein, wie sie wollen! — nicht Raum gönnte. Bereits früher*) habe ich mein Urtheil über „Tristan" ausgesprochen. Den damaligen Anschauungen schliesse ich mich noch heute mit nur wenigen Veränderungen an:

„Wenn Wagner mit seiner Oper „Tristan und Isolde" überall auf Schwierigkeiten stiess, so wird das den Kenner wenig wundern. Denn dieses „Liebesdrama", wie man den „Tristan" wohl nennen darf, ist das Erzeugniss einer überempfindsamen Sinnlichkeit. Trotzdem es die Gegenwart gelernt hat, Wagner'schen Anforderungen gewappnet gegenüberzutreten, so übersteigt doch dieses Drama im Grossen und Ganzen das Aufnahme-Vermögen eines Durchschnitts-Menschen. Man geräth allmählich aus der grenzenlosen, sinnlichen Aufgeregtheit in eine völlig

*) „Zeitgenössische Tondichter". Studien und Skizzen. Band I, Seite 64 flg.

stumpfe Stimmung, an welcher der dritte Akt mit seinen musikalischen und szenischen Längen eindrucklos vorüberzieht. Man bewundert Dichter und Darsteller, wie sie es möglich machen, fünf Stunden in ungeschwächter Kraft eine Stimmung wiederzugeben, welche ein Mensch mit gesunden Sinnen kaum eine Stunde zu ertragen vermag. Ein Meer von Liebe und Lüsternheit, ein Ozean von Schmachten und Genuss, in dem man schier zu versinken wähnt. Dieses ewige sehnsuchtsvolle Verlangen, diese sinnliche Gier, die in einer entsprechenden musikalischen Form zum Ausdruck gelangen, bedeuten für den Hörer geistigen Tod. Der Laie wird sagen: „Es ist ein schönes Werk, — allein mir graut vor solcher Schönheit!“ — Es ist jene Sinnengluth, die aus dem Auge der Bajadere leuchtet, jener üppige, zum Genusse reizende Leib, der sich vor uns auf weichem Pfühl ausgestreckt zeigt. Begehrlich versenken wir uns in den schmachtenden Blick dieser Augen, wir schlürfen heimliche Wollust aus ihm und von den zum wilden Kusse sich darbietenden Lippen, todtesmatt erwachen wir wie aus einem Rausche. Vergebens sucht das Auge einen ablenkenden, ernüchternden Gegenstand, der dem Geiste wenigstens für kurze Zeit einen anderen Gedanken gönnt, damit er sich stähle zu neuem Genusse. Umsonst! Zwei Alabaster-Arme umschlingen uns begehrlich von Neuem und ziehen uns in den Taumel zurück! — Wo aber Reizmittel solcher Art angewendet werden, kann man vom Standpunkte wahrer Aesthetik nicht von einem wirklichen Kunstwerke reden. Der unmittelbare Eindruck ist nicht veredelnd, er erzeugt verzehrende Leidenschaft, in der wir uns schliesslich selbst aufreiben, um selisch krank wieder zum eig'nen Bewusstsein zu gelangen.“

Wagner benutzt Gottfried von Strassburgs Sang frei und ergänzend, er setzt da ein, wo das Schiff mit Tristan, Kurwenal Isolde und Brangäne Kornwall nahe ist. Die Vorgeschichte wird im Dialoge zwischen Isolde und Brangäne angedeutet. Isolde liebt bei Wagner den Tristan und verlangt, da sie sich als Sklavin an König Marke verkauft sieht, von Brangäne den Todes-Trank, um ihn mit Tristan zu theilen. Brangäne mischt statt des Giftes selbst den Liebes-Trank in die Becher (nicht,

wie bei Gottfried, dienende Mädchen), der Beider Herzen mit verzehrender Kraft durchdringt. In wonniger Entrücktheit sinken die zuvor Sterbensbereiten einander in die Arme. — Jene im Urtexte angedeutete Episode, in der König Marke die Liebenden auf einem Lager überrascht, benutzt Wagner als Untergrund für den zweiten Akt. Derselbe führt uns nach der im lauschigen Garten gelegenen Burg Isoldens. Es ist anmuthige, helle Sommernacht. Aus der Ferne ertönen die Hörner des Jagd-Gefolges, das mit dem König Marke in die Berge zog. Isolde lauscht den verklingenden Fanfaren, in wonniger Heissgluth des Geliebten harrend. Die verlöschende Fackel am Eingange zur Burg deutet Tristan an, dass er kommen darf. Vom Söller herab späht Isolde in das Dämmerlicht des Waldes, mit dem Schleier wehend begrüsst sie den herbeieilenden Geliebten, mit einem Ausbruche rasender Verzückung sinkt sie ihm an die Brust. Eine Tonmalerei entspinnt sich jetzt, die jeder Beschreibung spottet. Naturlaute und flüsternd gesprochene Koseworte, ideale Wonnen und Sinnen-Genuss leuchten uns aus dem Meer von Tönen entgegen. Was die Liebe an Poesie und Sinnlichkeit zu fassen vermag, hier finden wir es ausgegossen. Die Blätter rauschen zu brünstiger Umarmung, die Wellen des Baches murmeln zu den Seufzern heimlicher Wonnen. Im süssesten Taumel überrascht König Marke, durch Tristan's falschen Freund von den verbrecherischen Beziehungen des Paares unterrichtet, die Trunkenen. Tristan zieht sein Schwert, um den schändlichen Verrath an Melot zu rächen, fällt aber selbst, durch die Klinge des Gegners tödtlich verwundet. — So zeigt uns der letzte Akt den sterbendeu Helden auf seiner Burg Kareol, vom treuen Kurwenal hierher geleitet und verborgen. Vom Felsen herab späht der Freund hinaus auf das weite Meer nach dem Schiffe, das Isolde dem geliebten Herrn in die müden Arme führen soll, damit er erwache zu neuem Leben. Tristan fühlt, dass ihm der Tod nahe; das vergötterte Weib noch einmal an sein Herz zu ziehen, danach dürstet seine Seele. Allein die Zeit verstreicht, ohne Isolde zu bringen. Da endlich taucht das Schiff am Horizonte auf. Es fliegt über die blaue Fluth, es landet, die wilde Tochter Gurmun's springt an's Land.

Neues Leben durchdringt den Sterbenden, er rafft sich vom Lager empor und eilt der hereinstürzenden Isolde an die Brust, mit dem letzten Kusse seine Seele aushauchend. Isolden folgen Melot und Marke. Kurwenal sticht den verrätherischen Freund nieder und sinkt, selbst zu Tode verwundet, an Tristan's Leiche zusammen. Isolde aber, regungslos an der Bahre stehend, hebt in reinster Verzückung ihren Schwanen-Gesang an, den Liebes-Tod an der Seite Tristan's sterbend. —

Aus dem in flüchtigen Umrissen skizzirten Inhalt ersieht man bereits, welch' unendliche Tiefen die an und für sich einfache Handlung erschliesst. Möge man sich über die poetische Lebens-Philosophie, die sich die Liebenden ansingen, denken wie man wolle; das Werk ist dramatisch aufgebaut, und die Musik und Poesie zusammen, das Musik-Drama, hat wieder einmal bewiesen, dass gewissen Stoffen nur in den Formen des Musik-Drama's beizukommen ist, um sie für die Bühne zu gewinnen. Dass der Tristan-Stoff durch Richard Wagner nicht allein für die Bühne, sondern überhaupt dem Volke wiedergewonnen ist, steht ausser Frage. Gottfried von Strassburg wird kaum gelesen. Wohl hat es treue Deutsche gegeben, die von dem Bestreben beseelt waren, das einzig in seiner Art dastehende Liebes-Epos der Menschheit von Neuem darzubringen. Allein wie ein Fluch lag es auf dem Werke; Kurz, Immermann und Simrock starben über der unvollendeten Arbeit, nur die durch Wagner dramatisirte Dichtung ist uns geblieben. —

Ich sagte bereits, dass keine Form für den Stoff geeigneter gewesen sei, als die des Musikdrama's. Die Einfachheit der Handlung kann lediglich durch musikalische Stimmung zur Vertiefung gelangen. Gesetzt den Fall, jene Szenen des zweiten Aufzuges wären bloss mit Wagner's Worten gesprochen, dann würde man im Zuhörer-Raum sicherlich nur Gelächter vernehmen. Das ist eben das Geheimniss des Musik-Drama's, dass es, wo das Wort durch das umhüllende, begleitende, umarmende, psychologisch hinweisende und innerlich mit ihm verwachsende Motiv vertieft wird, so den Reflex der tiefsten Seelen-Stimmung ausstrahlt. Ja, es ist zweifellos, dass die Text-Sprache des Musikdrama's eine andere sein kann, oft sogar sein muss.

Und von diesem Standpunkte aus betrachtet ist „Tristan und Isolde“ eine unsterbliche Gross-That. Wie das kost und flüstert, seufzt und in vollen Zügen geniesst, sich sehnt und im Vollbesitze des Glücks aufjubelt, das ist eben Alles so übernatürlich und doch so unmittelbar, dass keine Stimmung, als die des tiefsten Mitempfindens, der gewaltigsten Mitleidenschaft Platz greifen kann. Die geheimsten Wonnen in der Natur und der Menschenbrust, hier werden sie ausgegossen und verschmelzen zu unsäglichem Entzücken. — So ist es zu erklären, dass der letzte Aufzug mit den Qualen des Tristan, der gerade hier lebhaft an die Gestalt des sophokleischen Philoktetes erinnert, nahezu aufreibt; — daher erscheint uns auch der „Liebestod“ Isolde's als etwas Selbstverständliches, weil wir in einer ganz aussergewöhnlichen Erregung mit den Helden leben; — daher kommt es aber auch, dass des Drama's furchtbar packende Gewalt uns im Verein mit der Töne Farben und Sprache seelisch mehr mitnimmt, als irgend ein anderes Werk Wagner's. Das ist da um so gefährlicher, wo in der Handlung die Grenze zwischen sittlich Erlaubtem und Unerlaubtem mehr als einmal verwischt ist.

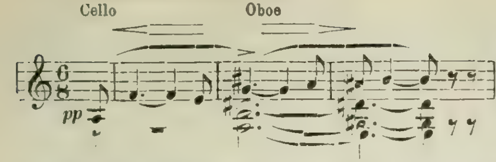
Und nun nach diesen einleitenden Bemerkungen zur Besprechung des musikalischen Inhalts von „Tristan und Isolde“! —

Vorspiel.

Das kurze, geistreich gearbeitete Vorspiel bringt vier der in dem Drama vorkommenden Haupt-Motive und ist in seiner musikalischen Anlage charakteristisch für das ganze Werk. Bereits hier tönt uns Liebe in allen Tonarten entgegen. Zunächst das Anschmachten aus der Ferne, das gegenseitige Fesseln vermöge des Feuerblicks der Augen, die Schilderung des Liebes-Zaubers, der mit dem unheilvollen Tranke die Herzen der Helden erfüllt; dann jauchzen Beide in seliger Brunst auf, Brust an Brust, Lippe an Lippe schlürfen sie der Liebe seliges Sichvergessen, bis die jäh emporlodernden Flammen plötzlich zusammensinken und das Hohelied der Minne in dumpfen Akkorden verklingt.
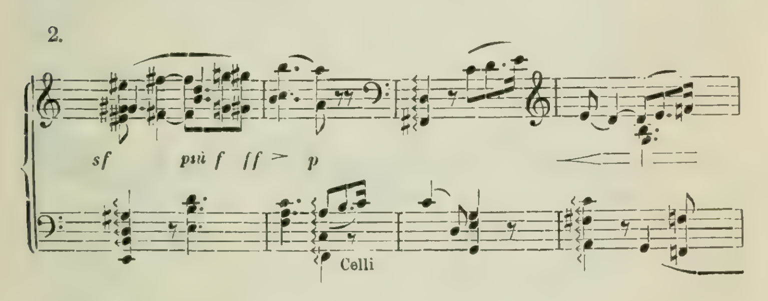
Eingeleitet wird das Vorspiel durch das Motiv des Liebes-Sehnen's, das sich wie in schmerzlich-wonnigem Klagen durch das Werk hindurchzieht. Es lautet:
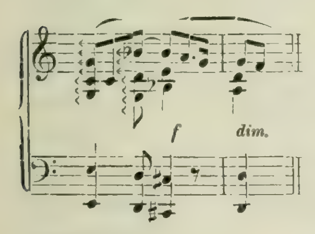




Das Motiv wiederholt sich im Aufwärtsgehen theils ganz, theils auch nur in den letzten zwei Takten. Die Fermate, welche zwischen jeder der Wiederholungen liegt, gestaltet die musikalische Phrase zur bebend gesprochenen Frage, die im pp ausklingt. Stürmisch setzt die Antwort ein. Beide schauen sich in die Augen, ihre Blicke heften sich in wonnigem Entzücken aufeinander. Das Motiv der Blick-Fesselung reiht sich an die Erwiderung:

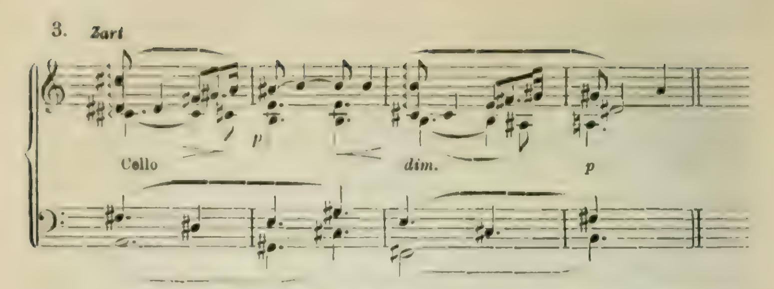
2.





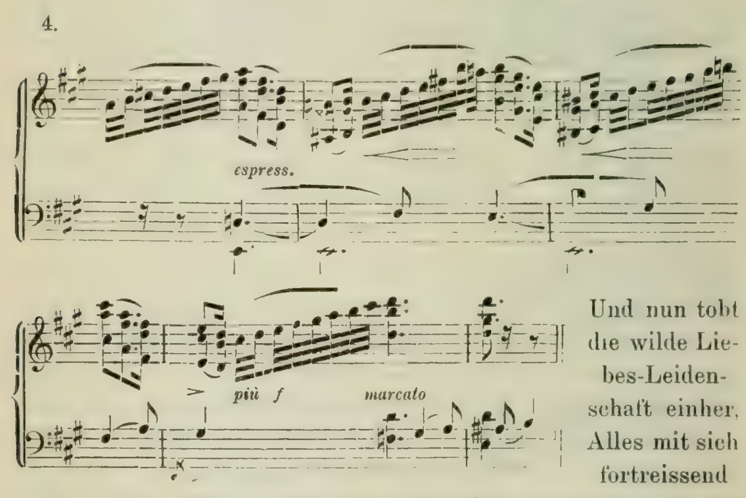
Bei der inneren Verwandtschaftlichkeit der bereits angeführten zwei Themen (wie auch des dritten Motivs) untereinander ist es für den Erklärer schwer, die thematische Verarbeitung bis in die kleinsten Einzelheiten zu verfolgen, namentlich da, wo es sich um musikalische Phrasen von zwei Takten handelt. So findet man schon in Beispiel 2 das Motiv des Liebes-Sehnens (1) verarbeitet. Nach kurzer Steigerung, die sich in einem ritenuto verläuft, setzt dann plötzlich eine Weise von unendlichem Wohllaut, von berückender und einschmeichelnder Klang-Fülle ein; es ist das Motiv des Liebes-Zaubers, wie er sich über Tristan und Isolde ergiesst, nachdem sie den zauberischen Liebes-Trank genossen haben:

3.



Sehnsuchts-, Blick- und Liebeszauber-Motiv werden nunmehr mit einander verschmolzen; denn das Sehnen findet im Blick und in der Umarmung jene langerstrebte Befriedigung. Immer wilder wird die Weise, über welcher das Motiv des Liebes-Zaubers geheimnissvoll schwebt, bis sie sich in lautem bacchantischem Aufjauchzen Luft macht:

4.

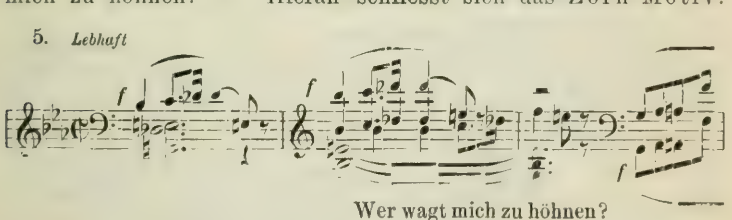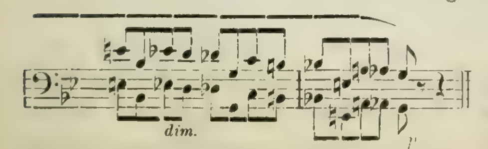


Und nun tobt die wilde Liebes-Leidenschaft einher, Alles mit sich fortreissend und in dem Strudel ihrer Sinnlichkeit begrabend. In der Schilderung des Sinnen-Genusses wird neben den Motiven 1—3 noch eine Zweiunddreissigstel-Bewegung als begleitende Phrase eingeschoben, die das Erbeben und Zittern im Wonne-Rausche schildern soll. Vom Gipfel-Punkte der Leidenschaftlichkeit sinkt die Melodie jäh herab bis zur dumpfen Wiederholung des Sehnsuchts-Motivs (1), das allmählich sich in Bass-Oktaven auflöst, die mit einer düsteren Frage an die Zukunft das Vorspiel

beschliessen. Es ist, als könne es der Tondichter nicht über's Herz bringen, das Liebesweh und Liebesleid seiner Helden weiter zu schildern, als stocke die Feder, als versage ihm die Kraft.

I. Aufzug, 1. Szene.

Während der letzten Takte ist der Vorhang aufgegangen. Wir befinden uns auf König Marke's Schiff, das durch die Wellen streicht. Auf Deck ist ein grosses, mit Teppichen reich ausgestattetes Zelt für Isolde und Brangäne angebracht. Isolde liegt auf einem Ruhebette, das Gesicht in die Kissen gedrückt. Brangäne hat den Teppich, der den hinteren Schiffs-Raum vom Frauen-Zelte trennt, zurückgeschlagen und blickt auf das weite Meer. Aus dem Mast-Korbe ertönt (ohne Orchester-Begleitung) der Sang eines jungen Seemann's, der die baldige Heimkehr feiert. Das Lied setzt sich in den ersten vier Takten aus einer Umstellung des Motiv's der Liebes-Sehnsucht (1) zusammen; dann schlägt es die Weise des Meerfahrt-Motiv's (9) ein. Beim Abschlusse: „Wehe, wehe, du Wind! — Weh', ach wehe mein Kind!" geht der Komponist von B-dur in sentimentaler Umwandlung über As-dur nach D als Oberdominante, um dann bei den Worten: „Irische Maid, du wilde, minnige Maid!" feurig in B-dur zu schliessen. Das Orchester setzt hier mit einer trotzigen Figur, dem Sehnsuchts-Motiv, ein, das jähe Emporfahren Isolden's schildernd, die in die Worte ausbricht: „Wer wagt mich zu höhnen?" — Hieran schliesst sich das Zorn-Motiv:

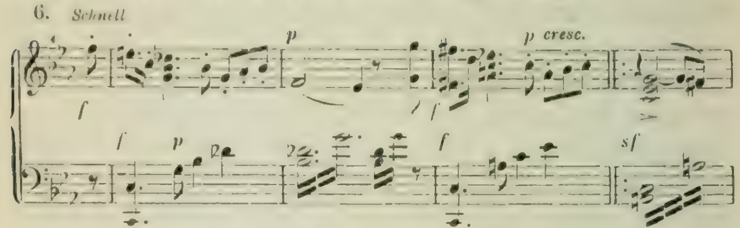




Dann wendet sich die „wilde minnige Maid" an Brangäne und fragt die Freundin, wo sie sich befinden. Das Meerfahrt-Motiv (9) beginnt, während Brangäne Bescheid giebt: „Blaue Streifen tauchen im Westen auf; es ist
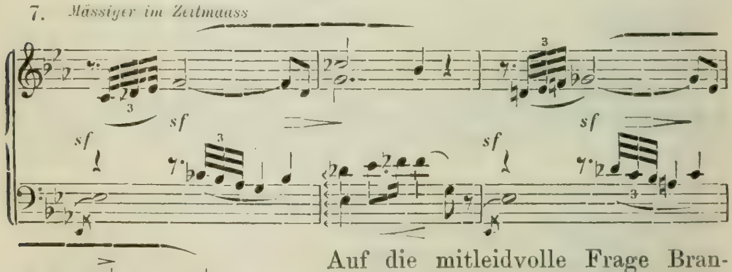
Kornwall's grüner Strand!" Eine leidenschaftliche Sechzehntel-Figur schildert die wilde Erregung Isolde's ob dieser Botschaft. Helle Wuth über die Schmach, dass sie an König Marke als Braut verkauft werden soll, bricht bei ihr durch. Treffend wählt Wagner zur Darstellung dieser heftigen Gemüths-Bewegung das umgestellte Meerfahrts-Motiv (vergl. Beispiel 9):
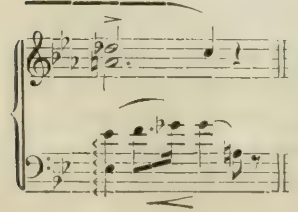
6. *Schnell*



Isolde beklagt, dass ihr die Mutter als Zauberin nicht Macht über das Meer gegeben habe. Dann setzt das Sehnsuchts-Motiv (1) ein, theilweise stark verzerrt, als die Tobende die wilde Windsbraut herbeiwünscht, damit sie das Schiff mit Mann und Maus verschlinge. Erschreckt eilt Brangäne auf Isolde zu. „So lange bargst du in deinem Busen den Hass? Keine Thräne, kein Laut entquoll deinen Lippen? Von der Heimath schiedest du kalt, stumm, bleich und schweigend." — Diese schweigsame Kälte und den Trotz kennzeichnet eine eigenartige Modulation, in welche bei Takt 2 und 4 das Motiv der Blick-Fesselung (2) verwoben ist!

7. *Mässiger im Zeitmaass*



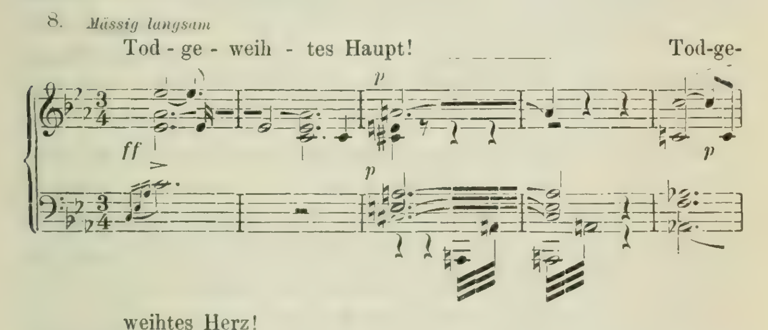


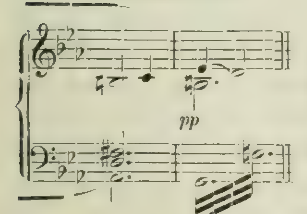
Auf die mitleidvolle Frage Brangäne's, was ihr fehle, bricht Isolde in die Worte aus: „Luft! Mir erstickt das Herz! Oeffne! Oeffne dort weit!" Eine auf dem Orgelpunkte B in scharf betonten Synkopen herab-

gleitende Akkordfolge verräth die Hast, mit der Brangäne, dem Befehle der Herrin folgend, die Vorhänge auseinanderreisst.
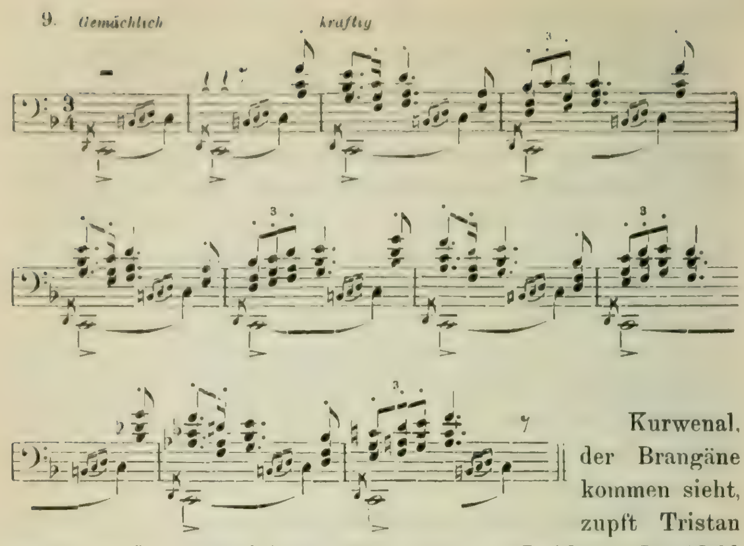
Man blickt durch die also entstandene Oeffnung über den Steuerbord hinaus auf das Meer und den Horizont. Um den Haupt-Mast hat sich das Schiffsvolk gelagert, etwas entfernt steht Tristan mit verschränkten Armen und schaut in die Ferne. Zu seinen Füssen liegt der treue Kurwenal. Aus dem Mast-Korbe tönt, wie zu Anfang der ersten Szene, das Lied des Seemanns (Meerfahrts-Motiv [9]) zum Orgelpunkte G im Orchester, der allmählich in vibrirender Bewegung chromatisch bis zum D abgeht. Isolde hat regungslos auf Tristan geschaut. Dumpf entquillt es ihrer Brust: „Mir erkoren, mir verloren, hehr und heil, kühn und feig!“ Dann geht die Weise in das **Motiv der Todes-Ahnung** über.

2 Szene.





Man beachte die eigenartigen Uebergänge von As- nach A-dur und von F-moll nach der Oberdominante von C-moll. Trotzig giebt Isolde ihrer Begleiterin den Auftrag, Tristan vor sich zu befehlen, nicht zu bitten. Ein aufsteigender Zweiunddreissigstel-Lauf erhöht das Dünkelhafte des Befehls. Während Brangäne verschämt dem Steuerbord zuschreitet, beginnen die Seeleute, da das Land nahe ist, die Segel zu reffen. Zu ihrer Arbeit ertönt das verschiedentlich schon erwähnte Meerfahrts-Motiv, im Bass eine regelmässige Begleit-Bewegung, welche das Einziehen der Taue markirt:

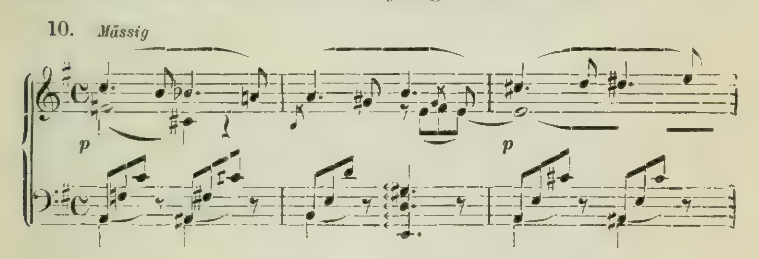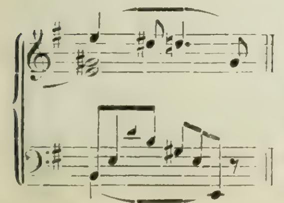


Kurwenal, der Brangäne kommen sieht, zupft Tristan am Gewande: „Hab' Acht! Botschaft von Isolde!“ Der Held fährt aus seinen Träumen empor: „Was ist? Isolde?“ Das Sehnsuchts-Motiv (1) verräth, dass auch sein Inneres die Liebe zur schönen Irin beschäftigt hat. — Brangäne entbietet Tristan zu Isolde; Tristan weist den Befehl unter allerlei Vorwänden zurück. Ein accelerando mit bewegter Begleitung giebt Brangäne's Ungeduld kund, bis sie endlich in die Worte ausbricht: „Befehlen liess dem Eigenholde Furcht der Herrin sie, Isolde.“ — Da springt Kurwenal empor: „Darf ich die Antwort sagen?“ — Als Tristan es ihm gestattet, beginnt er in volksthümlichem Tone, nicht ohne einen starken Beigeschmack von Hohn und Entrüstung: „Das sage sie der Frau Isold': Wer Kornwall's Kron' und England's Erb' an Irlands Maid vermacht, der kann der Magd nicht eigen sein, die selbst dem Ohm er schenkt. Ein Herr der Welt, Tristan der Held! Ich ruf's, du sag's, und grollten mir tausend Frau Isolden.“ Hier will Tristan Kurwenal wehren, der jedoch unentmuthigt fortfährt: „Herr Morold zog zum Meere her, in Kornwall Zins zu haben; ein Eiland schwimmt auf ödem Meer, da liegt er nun begraben! Sein Haupt hängt hoch in Irenland, als Zins gezahlt von Engeland! (Vergl. Vorgeschichte der Oper, Gottfried

von Strassburg's Epos) Heil! Unser Held Tristan, wie der Zins zahlen kann!" — Lustig fällt das Schiffs-Volk ein, den Kehrreim des Spott-Liedes wiederholend, indessen Kurwenal, von Tristan gescholten, in den Schiffsraum hinabsteigt, und Brangäne bestürzt zu Isolde eilt. Die Vorhänge schliessen sich hinter ihr und entziehen das belebte Bild am Steuerbord den Blicken der Zuschauer.

3. Szene.

Im ff setzt das Sehnsuchts-Motiv (1) ein, während sich Isolde wuthvoll erhebt und Brangäne der Herrin zu Füssen fällt. Unter heftiger Bewegung in der Begleitung berichtet sie die schmachvolle Antwort Kurwenal's. Isolde erzählt ihrerseits der Freundin, wie sie Tristan als Spielmann Tantris kennen gelernt, da er, von Morolt's vergiftetem Schwert verwundet, zu ihr gekommen sei, um Genesung zu suchen. Sie habe den Mörder Morolt's erkannt und mit dem Schwerte niederstrecken wollen; da sei sein Blick in ihr Auge gefallen (Motiv der Blick-Fesselung [2]), das Schwert entsank ihrer Hand, sie heilte den Todtkranken und sandte ihn heim. — Während dieser Schilderung drängt sich ein neues Motiv auf, dasjenige des Mitleids:





Es erscheint in vielen Beugungen und Abänderungen und verleiht dem ganzen Abschnitte durch seine klagende Weise ein eigenartiges Gepräge. Nach einer ironischen Wiederholung der soeben vernommenen Huldigung: „Heil! Unser Held Tristan!", bricht bei den Worten: „Er schwur mit tausend Eiden mir ew'gen Dank und Treue" — der Zorn (Zorn-Motiv [5]) durch, dass dieser falsche Tantris sie, die ihm Liebe entgegengebracht für Kornwalls müden König, für Marke, seinen

Ohm, gefreit habe. Immer erregter wird die Bewegung im begleitenden Orchester, namentlich durch die charakteristisch abgebrochene Triole, welche sich beim Motiv der Liebes-Täuschung einschleicht:

11. *Massig*

Die schwei — — gend ihm das Le — — — ben

pp *dolce*

gab,

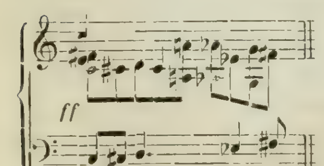
Der lang verhaltene und bemeisterte Ingrimm macht endlich in dem furchtbaren Fluche Isolde's auf Tristan Luft.

12. *Sehr schnell*

Fluch dir Ver-
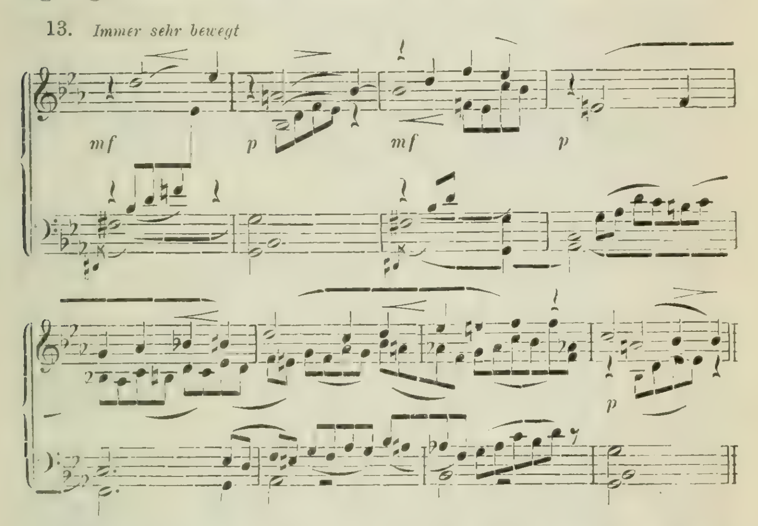
ff *ff*

ruch - ter!



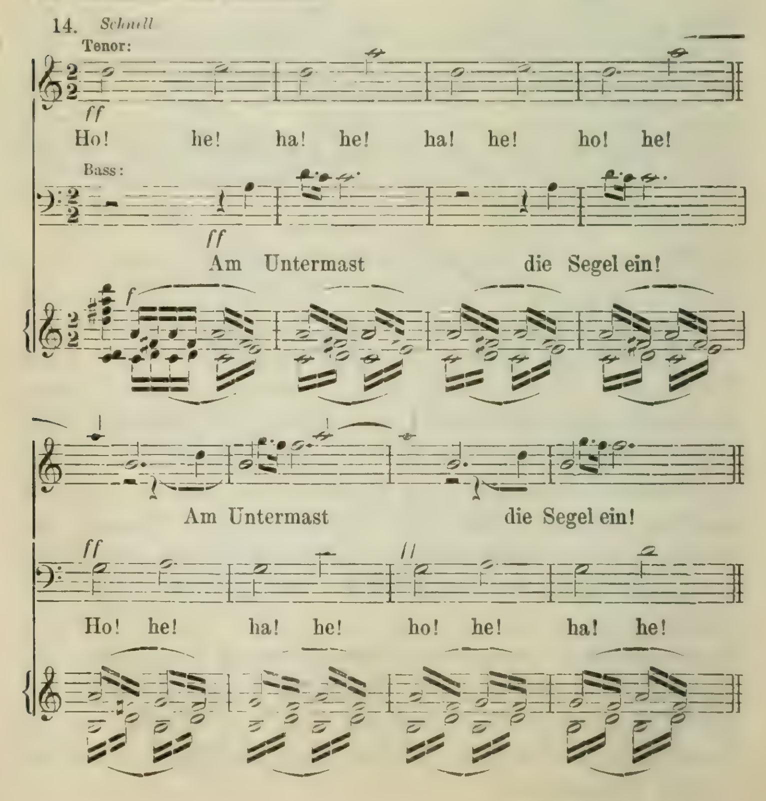
Der Ausbruch der höchsten Wuth bei der stolzen, minnebefangenen Tochter Gurmun's erinnert hinsichtlich der musikalischen Charakteristik (die gegenlaufenden, chromatischen Oktaven) lebhaft an den Ausdruck des Affekt's im dritten Akte des „fliegenden Holländer“. Nach der vibrirenden Sech-

zehntel-Bewegung setzt das Zorn-Motiv (5) im ff ein. Mit ungestümer Zärtlichkeit wirft sich Brangäne auf die Herrin und belegt sie mit Kose-Worten, während im Basse das Zorn-Motiv wild tobt, zu den Schmeicheleien der Freundin einen grellen Gegensatz bildend. Dann setzt bei den Worten Brangäne's: „Welcher Wahn! Welch' eitles Zürnen! Wie magst du dich bethören, nicht hell zu seh'n noch hören?“ — das Besänftigungs-Motiv ein:

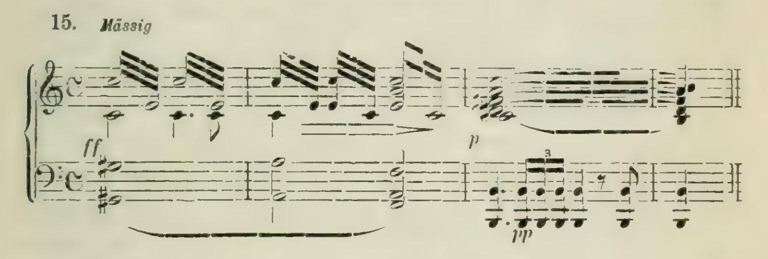


Sie schildert Isolde, wie treu der hehre Held dem König Marke diene, wenn er sie als Braut dem Ohm heimführe. Allein der Herrin steigt der schreckhafte Gedanke auf, ungenannt den herrlichen Mann stets sich nahe zu sehen, mit all' den Qualen unerwiderter Liebesgluth im Herzen neben ihm zu wandeln. Als ihr Brangäne von den geheimnissvollen Künsten der Mutter (mystische Zweiunddreissigstel-Bewegung der Celli) zuraunt, hebt Isolde an: „Der Mutter Rath gemahnt mich recht, (Sehnsuchts-Motiv [1]): willkommen preis' ich ihre Kunst. Rache für den Verrath (Todes-Motiv [8]). Ruh' in der Noth dem Herzen! — Den Schrein dort bring mir her!“ — Brangäne: „Er birgt, was heil dir frommt (Motiv der Blick-Fesselung [2]). So reihte sie die Mutter (Motiv des Aufjauchzens [4]), die mächt'gen

Zaubertränke (Sehnsuchts-Motiv [1]); für Weh' und Wunden Balsam hier, für böse Gifte Gegengift." Dann zieht sie das Fläschchen mit dem zauberischen Liebes-Trank hervor. Das Sehnsuchts-Motiv leitet zum Motiv des Liebes-Zaubers [3] über, während sie spricht: „Den hehrsten Trank, ich halt' ihn hier!" — Ein Tremolo der Geigen beginnt im pp, während im Basse Tuben und Posaunen mit dem Todestrank-Motive einsetzen. Finster entgegnet Isolde: „Du irrst, ich kenn' ihn besser; ein starkes Zeichen schnitt ich ihm ein (das Fläschchen mit dem tödtlichsten Gifte ergreifend). Der Trank ist's, der mir taugt!" — Brangäne ist mit dem Rufe: „der Todes-Trank!" entsetzt zurückgewichen. Eine leidenschaftliche Figur aus dem Fluch-Motiv (12) stürmt dahin, um in den Matrosen-Ruf überzulenken, der von draussen hereinschallt:

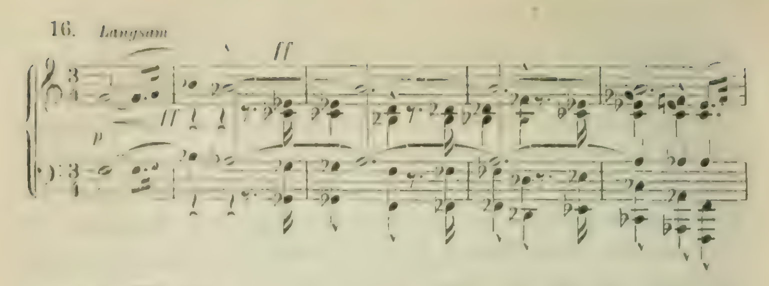


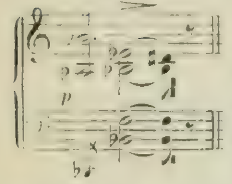
Eine lebhafte Szene beginnt. Das Orchester führt den **4. Szene.** Matrosen-Ruf in lebhaftem $^6/_8$ Takte fort, das rege Leben auf dem Schiffe wiedergebend, das die nahe in Aussicht stehende Landung bewirkt. Kurwenal tritt hastig durch die Vorhänge ein und fordert die Frauen auf, sich zum Empfang des künftigen Gemahls, König Marke's, zu rüsten. Im Orchester geht das Motiv des Matrosen-Rufs bald in dasjenige der Meerfahrt (9) über. Isolde fährt jäh zusammen. Zu der zitternden Bewegung der Violinen tönt im Basse das Motiv des Todes-Tranks,



das bedeutungsvoll die ganze nächste Szene beherrscht. Feierliche Triolen begleiten die Worte, mit denen sie Tristan durch Kurwenal vor sich befiehlt, damit er ihr für die angethane Schmach Sühne gewähre. Trotzig geht Kurwenal, seinem Gebieter die Botschaft mitzutheilen, während Isolde auf Brangäne zueilt und sie heftig umarmt (jäh sich steigernde, wilde Sechszehntel-Figur im Orchester). Sie bittet die Freundin, alle die Ihrigen von ihr zu grüssen und befiehlt ihr dann, das Gift in die goldene Schale zu giessen, damit ihr Tristan Sühne trinke. Barsch fährt sie auf Brangäne ein, als diese, kaum ihrer mächtig, in die Worte: „O tiefstes Weh! O höchstes Leid!" (klagender Oboe-Einsatz) ausbricht. Da meldet Kurwenal auch schon seinen Herrn an. Isolde sucht sich zu bemeistern. Im ff setzt das Zorn-Motiv (5) ein, in jähem diminuendo herabsinkend. Ruhig wendet sich Isolde zu Kurwenal: „Herr Tristan trete nah!" —
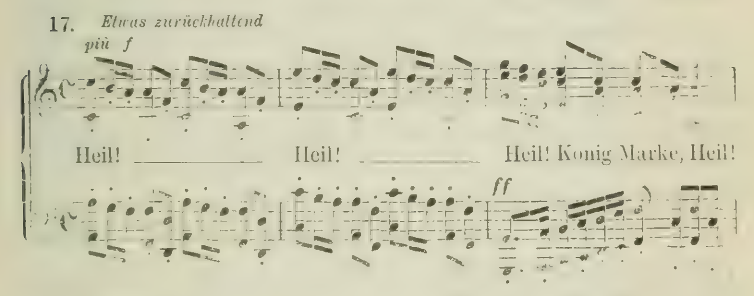
Isolde schreitet, schicksalsergeben, mit grosser Haltung dem **5. Szene.** Ruhebette zu und erwartet, die Augen auf den Eingang heftend, Tristan. Das Schicksals-Motiv begleitet diese Bewegungen:
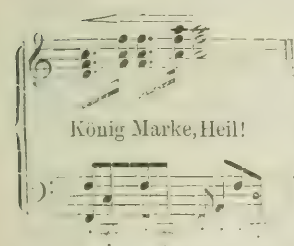




Dann tritt Tristan ein. Die Unterhaltung zwischen den beiden, sich feindlich Gesinnten nimmt bald einen aufgeregten Charakter an, als Isolde dem Ritter die ungesühnte Blut-Schuld vorwirft, welche durch Morolt's Tod noch zwischen Ihnen schwebt. Tristan weicht erst der Verbitterten aus und erinnert an die Urfehde, die geschworen worden sei. Als aber Isolde immer mehr in ihn eindringt, reicht er ihr sein Schwert, damit sie ihn niederstosse. Sie weist das Ansinnen zurück und verlangt von ihm, dass er ihr Sühne trinke. Unterdessen hat Brangäne in ihrer Verzweiflung statt des Todes- den Liebes-Trank in die Schale gegossen. Als der Matrosen-Ruf (14) draussen verkündet, dass das Land bald erreicht ist, entreisst Tristan der fanatischen Frau den Trank, setzt ihn an die Lippen und schlürft ihn. Mit den Worten: „Mein die Hälfte!" entwindet sie ihm die Schale, diese leerend. Eine Fermate auf dem kleinen Nonen-Akkorde (F) bezeichnet die stumme Erwartung der tödtlichen Wirkung des Giftes. Aus dem Nonen-Akkorde entwickelt sich jedoch zu einer zitternden Bewegung im Basse das Sehnsuchts-Motiv (1). Sie fassen sich krampfhaft an's Herz. In der hohen Lage wiederholt sich im Tremolo das Sehnsuchts-Motiv, während sie die verlangenden Blicke aufeinander heften. Die Tonsätze folgen genau in den Wiederholungen des Vorspiels. Das Motiv der Blick-Fesselung (2) setzt ein, mit bebender Stimme flüstern sie sich ihre Namen zu und sinken unter dem Ausruf: „Treuloser Holder!" — „Seligste Frau!" zu glühender Umarmung einander an die schlagenden Herzen. Vom Vorderdeck ertönt der Heilruf an König Marke,

Brangäne bricht in ein verzweifeltes „Wehe!“ aus; allein für die Liebenden ist Alles umher ein Nichts. Sie schwelgen in den süssen Wonnen des beseligenden, neuen Liebestriebes Brust an Brust. Zu dem Aufjauchzen (4) tönt ihr Zwiegesang, dem sich später das Motiv des Liebes-Zaubers (3) zugesellt. — Das Schiff füllt sich mit Rittern und Frauen, man landet vor der Königsburg Marke's. Die Liebenden gewahren nichts. Von Neuem bricht der Jubel zur Begrüssung des auf einem Kahn nahenden königlichen Gemahls durch, während



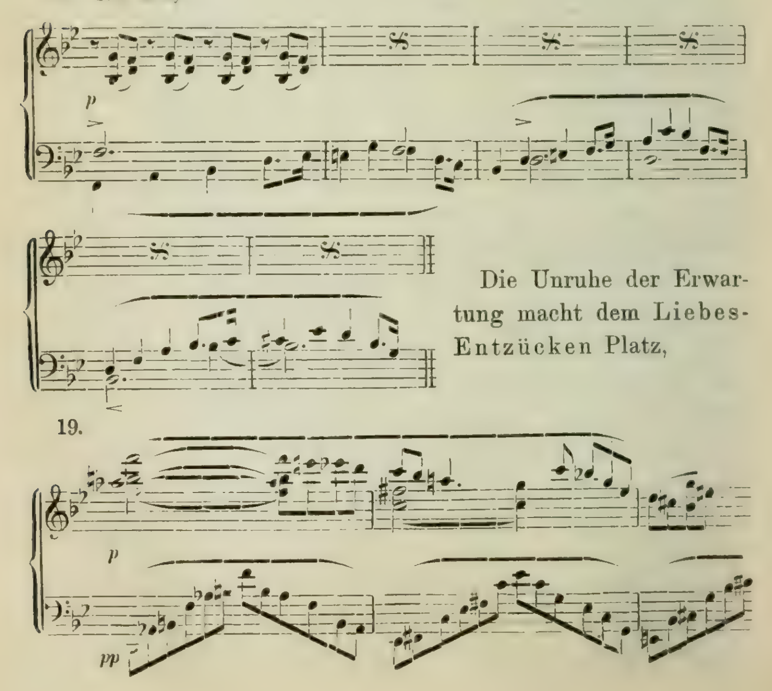


Brangäne der liebestrunkenen Isolde den Königs-Mantel um die Schultern wirft. Kurwenal tritt ein und meldet zu einer dem Meerfahrts-Motiv (9) nachgebildeten Orchester-Begleitung die Ankunft Marke's. Jetzt erst schreckt das Paar aus seinen Träumereien (Sehnsuchts- [1], Blickfesselungs- [2] und Liebeszauber-Motiv [3], die Weltentrücktheit der Liebenden ausmalend) und Brangäne verräth, dass es der Liebes-Trank gewesen sei, den sie schneckte. Isolde starrt Tristan entsetzt an und sinkt ihm dann von Neuem in die Arme, während der Held in die Worte ausbricht: „O wonnevolle Tücke! O truggeweihtes Glücke!“ Hierbei wählt Wagner, um die Schilderung des Düstern reizvoller zu machen, eine dem Todesahnungs-Motiv (8) ähnliche Akkord-Folge (A-moll, B, A-moll) in Doppel-Takten. Dann übertönen die Fanfaren der Hörner auf dem Theater die elegische Stimmung, die sich nur noch einmal beim Fallen des
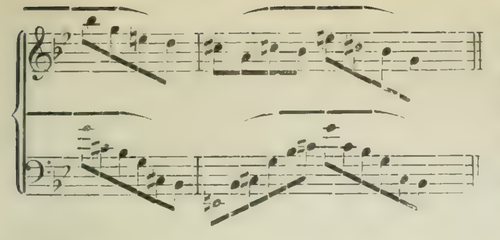
Vorhangs geltend macht, als das Sehnsuchts-Motiv (1) für 2 Takte im ff einsetzt, um durch schmetternde Fanfaren abgelöst zu werden.

II. Aufzug. Einleitung.

Die Einleitung zum zweiten Aufzuge entwirft in flüchtigen Umrissen ein Bild von all' der Liebeswonne, welche den Helden des Drama's bevorsteht. Nach einem eigenartigen Septimen-Einsatz im ff. das Tages-Motiv (27) enthaltend, geht die Weise sofort in weiche Formen über. Duftige Sommernacht umgiebt uns, in den Blättern flüstert der Abendwind. Isolde harrt des Liebenden. Sie lauscht in die Nacht. Es ist ihr, als höre sie seine Schritte. Die stürmische Wonne der Erwartung hat sie getäuscht (Stocken in der Triolen-Bewegung). Da endlich gewahrt sie Tristan. Sie reisst den Schleier vom Busen und weht dem Kommenden den Liebes-Gruss entgegen. — Das folgende Noten-Beispiel bietet im Basse das voll entwickelte Erwartungs-Motiv, in den oberen Triolen schildert es das Wehen mit dem Schleier:

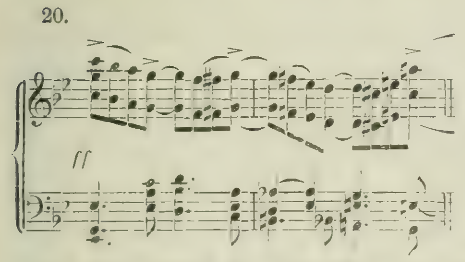


Die Unruhe der Erwartung macht dem Liebes-Entzücken Platz,



das, zeitweilig vom Sehnsuchts-Motiv (1) abgelöst, nach gewaltiger Steigerung in dem Motiv der glühenden Umarmung gipfelt:

20.

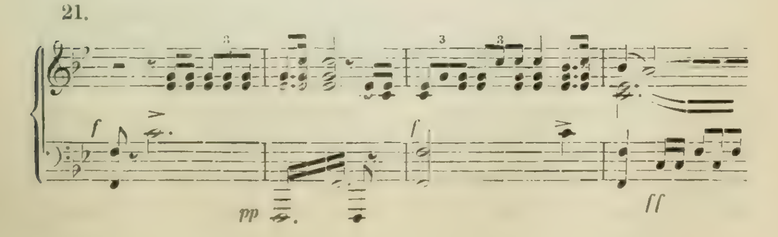


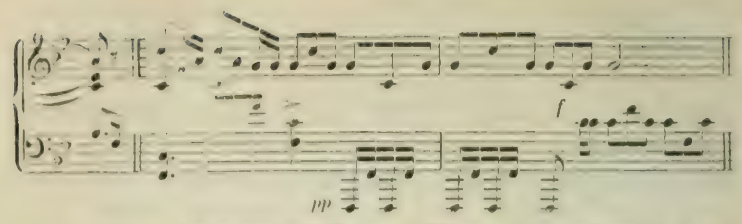
Während derselben drängt sich das Liebes-Entzücken (19) wieder in abgebrochenen Takten vor, gleich dem hastig hervorquellenden Odem beim Sinnen-Genusse. Dann sinkt die wilde Weise schnell im diminuendo herab und der Vorhang rauscht empor.

1. Szene

Ein Garten mit hohen Bäumen zeigt sich unseren Blicken, links schaut man durch eine geöffnete Thür, an der eine brennende Fackel angebracht ist, in das Gemach Isolde's. Brangäne steht auf den Stufen zu dem Frauen-Gelass und lauscht in die helle, anmuthige Sommer-Nacht hinaus auf die Jagd-Hörner, deren Klang sich allmählich entfernt. König Marke ist auf die Pirsch gezogen, seine Abwesenheit will Isolde, die nunmehrige Königin Kornwall's, benutzen, um mit ihrem Geliebten, Tristan, einige Stunden trauten Kosens und heimlicher Liebes-Wonne zu durchkosten. Die verlöschende Fackel ist das Zeichen, dass der Heissersehnte nahen darf. Aber noch ist der Augenblick nicht gekommen, noch tönen die Jagd-Hörner deutlich durch den Wald herüber:

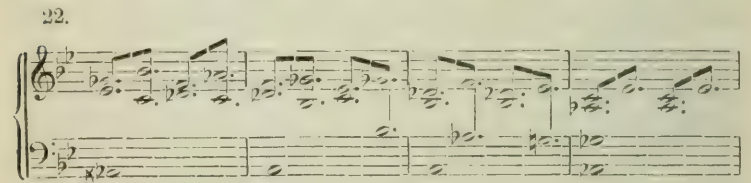
21.
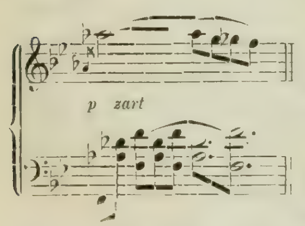




Auf dem Orgelpunkte F baut Wagner das reizvolle Jagd-Motiv auf, das sich zunächst im grossen Nonen-Akkord bewegt, um dann auf dem Dur-Dreiklange C u. F (von zwei verschiedenen Richtungen des Waldes tönend) zu variiren. — Isolde tritt feurig bewegt aus dem Gemache: „Hörst du sie noch? Mir schwand schon fern der Klang!“ — Brangäne erwidert: „Noch sind sie nah; deutlich tönt's daher!“ – Dann lauscht auch Isolde den in weitester Ferne verklingenden Fanfaren, die sich allmählich mit dem Murmeln des Waldbachs vermischen („Nicht Hörnerschall tönt so hold; des Quelles sanft rieselnde Welle rauscht so wonnig daher.“):
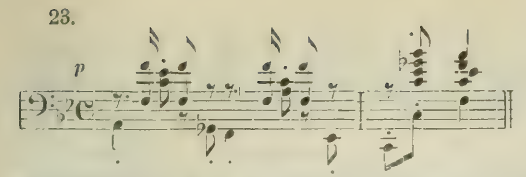
22.





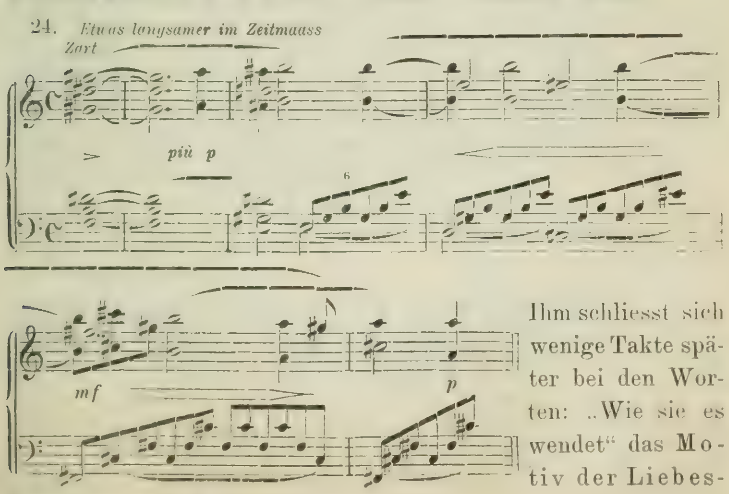
Die Tonmalerei ist gerade in diesem Abschnitt eine unübertroffen schöne. Die Klarinetten haben die Triolen-Bewegung, das Murmeln der Wald-Quelle, das Tremolo der Streich-Instrumente schildert das Rauschen des Zephir's in den Blättern der Baumriesen; dazu Isolde's schmelzende Weise, von unendlichem Wohllaut voll und bis zur Ueberschwänglichkeit gesteigert. — Brangäne warnt die Liebes-Berauschte vor dem Späher-Auge Melot's. Sie habe wohl bemerkt, wie er schon auf dem Schiff Tristan listigen Blicks betrachtet, wie er tückisch gelauscht hätte. Ihre Worte leitet das Späher-Motiv ein:

23.
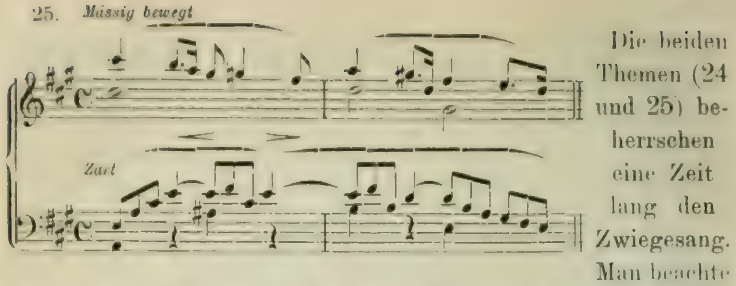


Isolde sucht den Verdacht der treuen Gefährtin zu zerstreuen, und als Brangäne bei ihrer Behauptung bleibt, schilt sie sogar auf die Dienerin. Dann fleht sie, während das Motiv des Liebes-Entzückens (19) kraftvoll einsetzt und durch alle Tonarten modulirt wird: „Das Zeichen, Brangäne, gieb das Zeichen! Lösche des Lichtes letzten Schein! Dass ganz sie sich neige, winke der Nacht!“ Brangäne warnt Isolde, sie möge die Fackel brennen lassen und stellt ihr vor, dass Isolde's schmählichste Noth sie allein als Anstifterin treffen würde. Heftig und nicht ohne eine spöttische Beimischung entgegnet Isolde: „Dein Werk? O thör'ge Magd! Frau Minne kenntest du nicht? Nicht ihres Zaubers Macht? Des kühnsten Muthes Königin? Des Weltenwerdens Walterin?“ — Wagner baut hier aus dem Sehnsuchts-Motiv (1) und dem Motiv des Liebes-Entzückens (19) ein neues Thema auf, das ich, entsprechend dem untergelegten Texte, das Motiv der Liebe als des Weltenwerden's Walterin“ nenne. Dasselbe lautet:

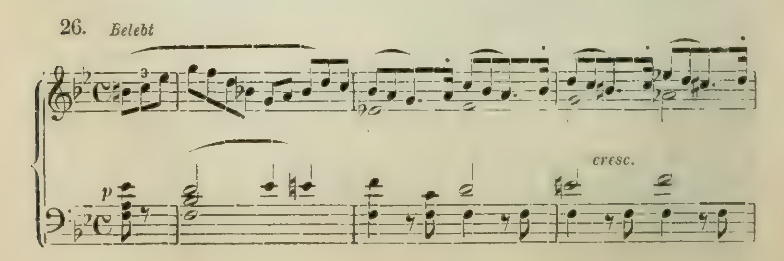
24.

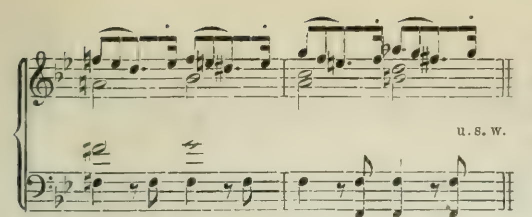


Ihm schliesst sich wenige Takte später bei den Worten: „Wie sie es wendet“ das Motiv der Liebes-Gemeinschaft an:



Die beiden Themen (24 und 25) beherrschen eine Zeit lang den Zwiegesang. Man beachte übrigens wie Wagner im Motiv der Liebes-Gemeinschaft (25) die Triole aus Motiv 24 Takt 5 im Basse verwerthet, um den zärtlichen und innigen Schmelz des Ganzen zu erhöhen. — Endlich siegt Isolde's Sehnen: „Die Leuchte, und wär's meines Lebens Licht, lachend sie zu löschen zag' ich nicht!" — Das Motiv des Liebes-Entzückens (19) setzt wieder ein, sie ergreift die Fackel und wirft sie zur Erde (chromatischer Lauf im ff nach unten), wo sie erlischt. Im marcatissimo erschallt das Motiv des Liebes-Entzückens, das sich allmählich abtönt bis zum pp, während Brangäne sich bestürzt abwendet und auf den Söller steigt, um von dort auszuspähen. — Nunmehr wiederholt sich unter Zugrundelegung des Erwartungs-Motiv's (18) dieselbe musikalische Ausmalung, wie sie bereits gelegentlich der Einleitung zum zweiten Aufzuge besprochen worden ist, nur mit dem Unterschiede, dass das Erwartungs-Motiv weiter ausgesponnen wird. Isolde eilt, als sie den Freund kommen sieht, die Stufen zum Söller hinan und weht ihm mit dem Schleier entgegen, während das Orchester das wachsende Entzücken beim Erblicken des Geliebten ergreifend ausmalt:
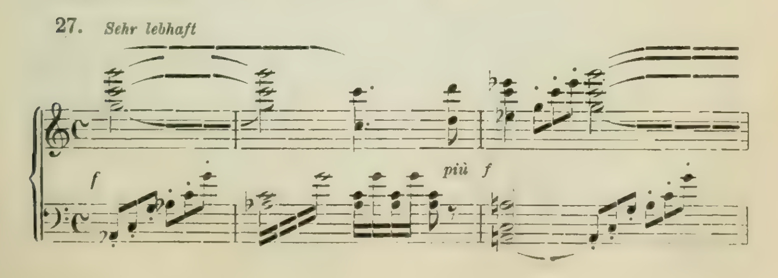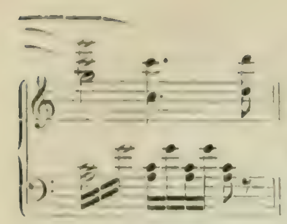




Eine grosse Wirkung der Steigerung wird noch durch den ausgehaltenen Orgelpunkt F erzielt. — Isolde stürzt Tristan entgegen: „Isolde!“ — „Tristan!“ — „Geliebter!“ tönt es von ihren Lippen und zur stürmischen Umarmung Beider bricht sich das Motiv 20 im ff Bahn.

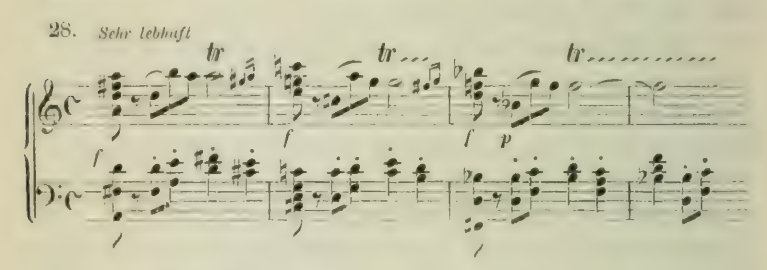
2. Szene.
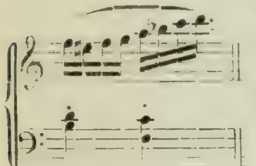
Die Begegnung der Liebenden fällt eigentlich schon in die zweite Szene hinein. Ich habe sie der Einheitlichkeit der Darstellung wegen mit in die Besprechung der ersten Szene gezogen, weil ich den vorliegenden Abschnitt des Tondrama's von allgemeinerem Standpunkte aus zu behandeln gedenke. Denn wollte man all' die Fülle musikalischer Schönheiten, alle die Themen angeben, welche der Wechsel-Gesang von der hervorsprudelnden Ueberseligkeit bei der ersten Begrüssung bis zur sinnlich-übersinnlichen Verzückung im Wonnen-Genusse und der Entdeckung durch Melot und Marke in sich birgt, so würde der verhältnissmässig enge Rahmen dieser Besprechungen nicht ausreichen. — Zwie-Gesang löst sich mit Wechsel-Gesang ab. Anfänglich verwerthet Wagner theilweise in freier Umbildung die Motive der glühenden Umarmung (20), der Liebesgemeinschaft (25), der Seligkeit beim Anblick des Geliebten (26), bis das die Einleitung zum zweiten Aufzuge (s. a. dort) eröffnende T a g e s - M o t i v sich Bahn bricht!





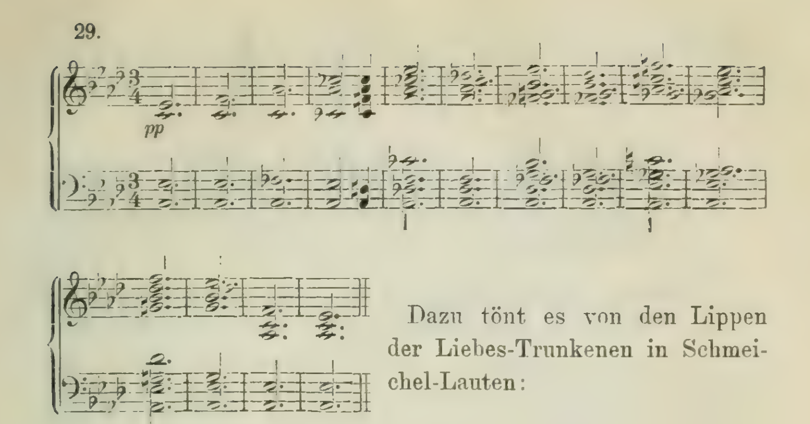
Es ist dieses Thema neben dem noch zu erwähnenden Nacht-Motiv (29) das wichtigste der ganzen Szene. Die Liebenden hassen den Tag, weil er sie räumlich von einander trennt. Dieser Hass gegen den „frechen Tag“ giebt sich ausserdem noch in einer halb trotzig, halb wollüstigen Weise kund:





Auch hier tritt wieder die Modulation des Tages-Motivs (27) deutlich hervor, das von jetzt seine Herrschaft antritt, vom Zorn-Motiv (5), Sehnsuchts-Motiv (1) und leichten Andeutungen des Nacht-Motivs (29) unterbrochen. — Als sich Isolde und Tristan in enger Umschlingung auf eine Blumen-Bank niederlassen, um dort den Becher sinnlicher Liebe bis zur Neige zu leeren, setzt, von gebrochenen Harfen-Akkorden begleitet, das Motiv der glühenden Umarmung (20) ein, allein nicht in der Fassung des Beispiel 20, sondern wie in Beispiel 32, den seligen Liebes-Tod des Paares andeutend. Die weiche Weise sinkt zum Flüstertone herab, das Tages-Motiv (27) tönt aus ihr in ersterbenden Lauten wieder und das unbeschreiblich schöne Nacht-Motiv gewinnt sein Anrecht. Ich gebe nachstehend seine Modulationen wieder; als Taktart sind synkopirte Triolen (♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩) anzunehmen:

29.
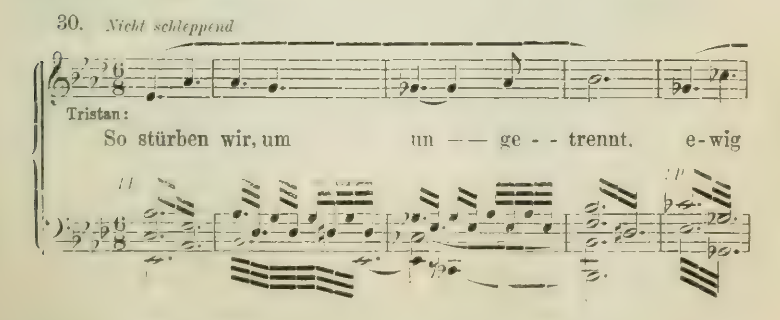


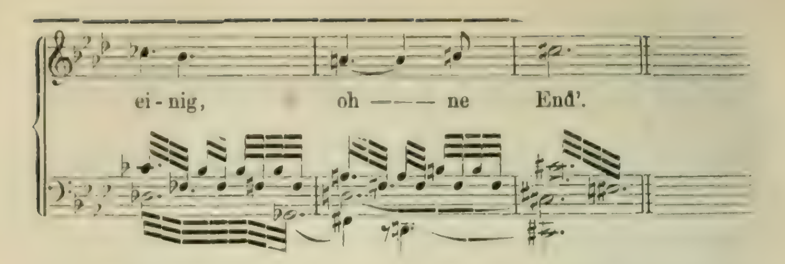
Dazu tönt es von den Lippen der Liebes-Trunkenen in Schmeichel-Lauten:

„O sink' hernieder, Nacht der Liebe,
Gieb vergessen, dass ich lebe,
Nimm mich auf in deinen Schooss,
Löse von der Welt mich los!“ —

Brust an Brust ruhen sie auf der Blumen-Bank wie in gänzlicher Entrücktheit, als Brangäne von der Zinne ihren Warnungs-Ruf ertönen lässt. Breite Arpeggien (Harfe) im pp leiten den Sang ein, dem für die Haupt-Akkorde das Nacht-Motiv mit dem Orgelpunkt As (wie in Beispiel 29) zu Grunde liegt. Dann verwebt der Komponist die köstlichen Themen des voraufgegangenen Wechsel-Gesanges ineinander, bis endlich die hehre Weise vom seligen Liebes-Tod mit ihren berückenden Lauten beginnt:

30. *Nicht schleppend*





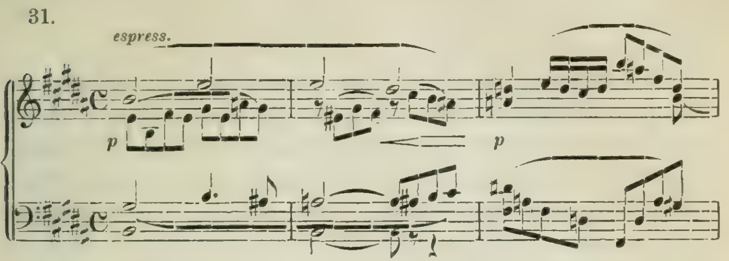
Wohllaut und modulatorische Fülle paaren sich hier, um in einem Wonne-Gesang entzückendster Art dahinzuströmen, Alles mit sich fortreissend. Isolde wiederholt die Weise, wie in sinnender Entrücktheit zu ihm aufblickend, dann tönt wieder Brangäne's warnender Ruf von der Warte herab, dass der Tag graue, der die Glücklichen von einander trennen soll. Sie hören und wissen nichts von der Aussenwelt, das Leuchten ihrer Augen, der fiebernde Schlag ihrer Herzen ist ihnen die Welt. In höchster Seligkeit und schwärmerischer Begeisterung haben sie sich umfangen und jubelnd erschallt aus Beider Munde:
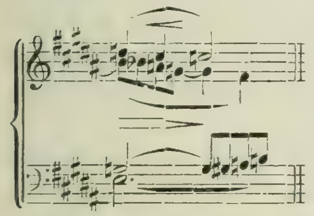
„O süsse Nacht!
Ew'ge Nacht!
Hehr erhab'ne
Liebes-Nacht!
Wen du umfangen,
wem du gelacht,
wie — wär' ohne Bangen
aus dir er je erwacht?
Nun banne das Bangen,
holder Tod,
sehnend verlangter
Liebes-Tod!
In deinen Armen
dir geweiht,
urheilig Erwarmen,
von Erwachens Noth befreit.
Wie es fassen?
Wie sie lassen,
diese Wonne,
fern der Sonne,
fern der Tage
Trennungs-Klage?
Ohne Wähnen
sanftes Sehnen,
ohne Bangen
süss' Verlangen;
ohne Wehen
hehr Vergehen,
ohne Schmachten
hold Umnachten;
ohne Scheiden,
ohne Meiden,
traut allein,
ewig heim,
in ungemess'nen Räumen
übersel'ges Träumen.
Du Isolde,
Tristan ich,
nicht mehr Tristan,
nicht Isolde;
ohne Nennen,
ohne Trennen,
neu Erkennen,
neu Entbrennen;
endlos ewig
ein-bewusst:
heiss erglühter Brust
höchste Liebeslust!“

Zu Anfang des überschwänglichen Zwie-Gesanges führt das Tages-Motiv (27) noch eine Zeit lang die Herrschaft. Dann

aber hebt die Weise vom seligen Liebes-Tod (30) in umschriebener Form an.

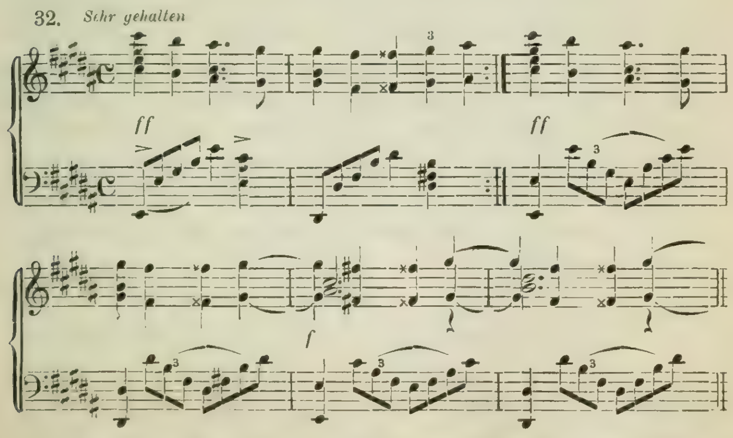
31.





Der Doppelschlag des dritten Taktes dient Wagner zur Steigerung der Ableitung der Melodie. Bald tönt er in den tieferen, bald in den höheren Lagen. Von den Worten: „Neu Erkennen, neu Entbrennen" beginnt eine mächtige Steigerung, die mit dem süssen Bekenntniss: „Ewig einbewusst!" nach einem Abschluss-Triller ihren Höhepunkt in einer dem Motiv der glühenden Umarmung (20) nachgebildeten Weise erreicht.

32.



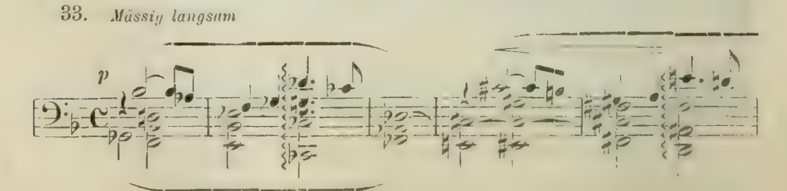
Der Jubel-Gesang bricht mit einem Trug-Schlusse jäh ab. Brangäne stösst einen gellenden Schrei aus. Kurwenal stürzt mit entblösstem Schwerte und unter dem Rufe: „Rette dich, Tristan!"

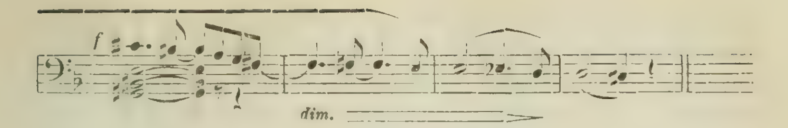
3 Szene.

herein. Das Erwartungs-Motiv (18) setzt sehr lebhaft und in chromatischer Verarbeitung mit abgebrochenen Oktaven ein zum Zeichen, dass die Gefahr naht. König Marke eilt, vom verrätherischen Melot geführt, in Begleitung seiner Hofleute aus dem Baum-Gange nach dem Vordergrunde und hält entsetzt der Gruppe der Liebenden gegenüber an. Brangäne ist die Treppe von der Warte herabgestürzt und ruht zu Isolde's Füssen. Tristan breitet den Mantel vor der Geliebten aus, um sie den Blicken der Ankömmlinge zu entziehen. Der Morgen dämmert herauf. Hierzu modulirt Wagner das Motiv des Liebes-Todes (30) auf dem Orgelpunkte Cis und lenkt dann unter Benutzung der Vorschlags-Figur aus Beispiel 31 Takt 3 in das düster gehaltene Tages-Motiv [27] über, als Tristan wie geistesabwesend anhebt: „Der öde Tag zum letzten Mal!" —

Melot wendet sich an Marke mit der Frage, ob er recht gehabt, dass er ihn vor Tristan warne. Der König richtet in tiefer Erschütterung mit bebender Stimme seine Frage an Tristan: „Thatest du's wirklich?" — Die Bass-Klarinette begleitet seine Worte mit einer dem Motiv der glühenden Liebes-Umarmung nachgebildeten Figur, wie sie aus Beispiel 33 Takt 6 ff ersichtlich ist. Tristan ist noch immer nicht zur furchtbaren Wirklichkeit zurückgekehrt; er glaubt, Tages-Gespenster umdräuen ihn, die er zu verscheuchen habe. Allein Marke (Einsatz des Orchester im *ff* mit unheimlicher chromatischer Steigerung) entreisst ihn dem Wähnen: „Mir dies? Dies, Tristan, mir? Wohin nun Treue, da Tristan mich betrog?" — Ausdrucksvoll und weich begleitet das eigentliche König-Marke-Motiv die Bewegung der Scham, in welcher Tristan die Augen zu Boden schlägt:
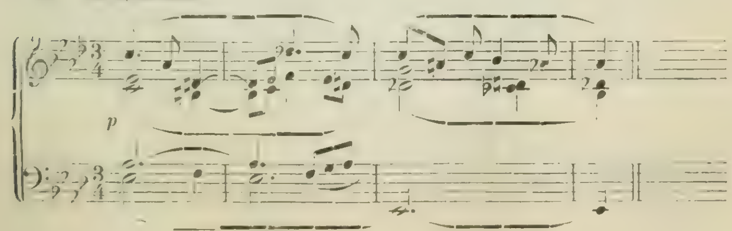
33. *Mässig langsam*





Marke fährt in seinen Vorwürfen fort, allmählich gewinnt der Zorn über die lang beobachtete Ruhe die Oberhand: „Die fürstliche Braut brachtest du mir dar.“ (Hier wird das Tempo wieder belebter, eine vibrirende Bewegung beginnt im Orchester.) „Nun, da durch solchen Besitz mein Herz du fühlsamer schufst, als sonst dem Schmerz, dort wo am weichsten zart und offen, würd' es betroffen, nie zu hoffen, dass je ich könne gesunden, warum so sehrend, Unseliger, dort nun mich verwunden? Dort mit der Waffe quälendem Gift, das Sinn und Hirn mir sengend versehrt; das mir dem Freund die Treue verwehrt, mein offnes Herz erfüllt mit Verdacht, — dass ich nun heimlich in dunkler Nacht den Freund lauschend beschleiche, meiner Ehren End' erreicht?“ (Die Erbitterung bemächtigt sich Marke's, das Zorn-Motiv [5] erhebt sich im molto crescendo, geht im ff in einen wilden Triller über und lenkt nach mehrtaktigen erregten Läufen [fff] in das ruhige Marke-Motiv [33] über.) „Die kein Himmel erlöst, warum mir diese Hölle? Die kein Elend sühnt, warum mir diese Schmach?“ — Während Tristan sich mitleidig an Marke wendet, nicht im Stande, über das dunkle Fatum Aufschluss zu geben, ertönt die Durcharbeitung des Sehnsuchts-Motivs (1) genau so, wie in den ersten Takten des Vorspiels. Da, wo eigentlich das Motiv des Liebes-Blicks (2) anheben sollte, geht die Weise in das Wonne-Motiv aus der Garten-Szene über,

34. *Mässig langsam*

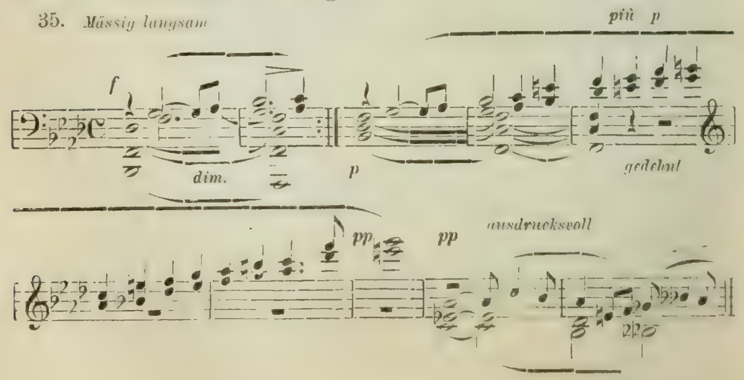


dem sich zu Tristan's und Isolde's traumverlorenem Sange in der Begleitung die Rhythmen des Nacht-Motivs (29) anschliessen. Die Antwort des Helden verklingt in einer Variante des Sehnsucht-Motivs (1) und der Vorschlags-Figur aus dem Motive des Liebes-Todes (31, Takt 3), während Tristan sich über Isolde neigt und sie sanft auf die Stirne küsst.
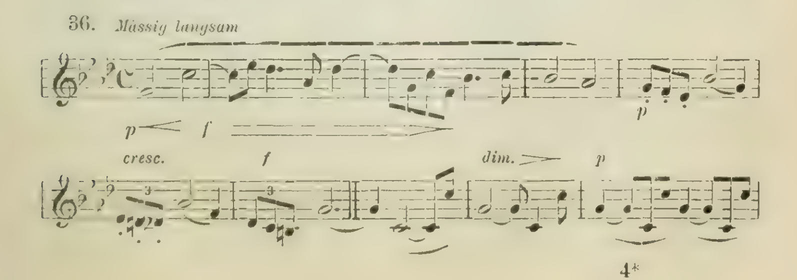
Da fährt Melot wüthend auf und zieht sein Schwert: „Verräther! Ha! Zur Rache König! Duldest du die Schmach?“ — Tristan stellt sich ihm drohend gegenüber, in verächtlichem Tone den erbärmlichen Verrath des früheren Freundes kennzeichnend. Unter dem Rufe: „Wehr' dich! Melot!“ dringt er auf den Feind ein. Als Melot das Schwert ihm entgegenstreckt, lässt Tristan das Seine fallen und sinkt schwer verwundet (Tages-Motiv [27] im ff) in Kurwenal's Arme. Isolde stürzt sich an seine Brust (Motiv der Liebes-Gemeinschaft [25] in Moll), während Marke Melot zurückhält. Der Vorhang fällt über dem tiefergreifenden Bilde.

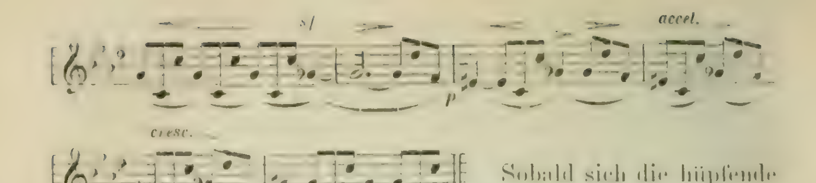
III. Aufzug. 1 Szene.

Die wenigen Takte, die den dritten Aufzug einleiten, athmen tiefe Schwermuth. Das vom Streich-Quartett wiedergegebene Motiv des Liebes-Sehnens (1) in Moll hebt an, den herben Schmerz und die Leiden des Helden andeutend. Eine gedehnte Terzen-Figur bezeichnet die Fortsetzung der trüben Stimmung, bis im pp die Bläser eine Umbildung des Liebesblick-Motivs (2) in As-dur anstimmen. Die Melodie wird anfänglich von Cello und Waldhorn getragen, dann durch Bratsche und Klarinette abgelöst:

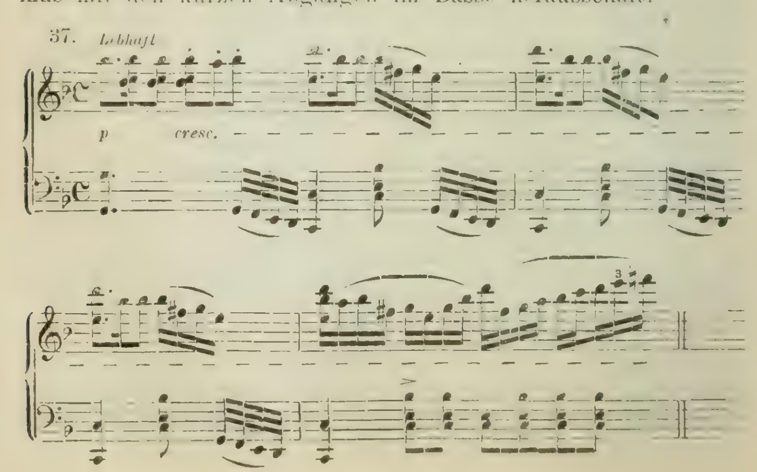


Nach einem langen, schmerzvollen Halt wiederholen sich dieselben Weisen, das langsame Hinschleichen der Zeit bitt'ren Leidens und schwerer Prüfung darstellend. — Als die Bühne enthüllt wird, blicken wir in den Garten von Tristans Burg Kareol. Zur einen Seite erheben sich ragende Gebäude, zur anderen eine niedrige Mauer-Brüstung, von einer Warte unterbrochen; im Hintergrunde befindet sich das Burg-Thor. Durch Oeffnungen in der Mauer sieht man von felsiger Höhe herab auf den weiten Meeres-Horizont. Ueberall wuchert das Unkraut aus dem Boden und den Quadern-Fugen. — Im Vordergrunde liegt Tristan unter dem Schatten einer Linde, auf dem Ruhe-Bette schlafend, wie todt ausgestreckt. Ihm zu Häupten sitzt der treue Kurwenal, im Schmerz über ihn gebeugt und angstvoll dem Odem des Verwundeten lauschend. — Sobald das Motiv des langsamen Zeit-Hinschleichens (Beispiel 35, Takt 4—8) ausgeklungen ist, tönt von der Aussenseite des Walles her die melancholische Weise eines Hirten-Instruments (englisches Horn auf der Bühne, nach Wagner's Angaben möglichst durch Holzbläser verstärkt). Es ist ein wehmüthig' Lied, von welchem Tristan später sagt: „Du alte ernste Weise, mit deiner Klage Klang, muss ich dich so versteh'n? Durch Abend-Wehen drang sie bang, als einst dem Kind des Vaters Tod verkündet: durch Morgen-Grauen bang und bänger, als der Sohn der Mutter Loos vernahm. Da er mich zeugt' und starb, sie sterbend mich gebar, die alte Weise sehnsuchtsbang zu ihnen wohl auch klagend drang, die einst mich frug, und jetzt mich frägt: Zu welchem Loos erkoren, ich damals wohl geboren? Zu welchem Loos? — Die alte Weise sagt mir's wieder: Mich sehnen und sterben!“



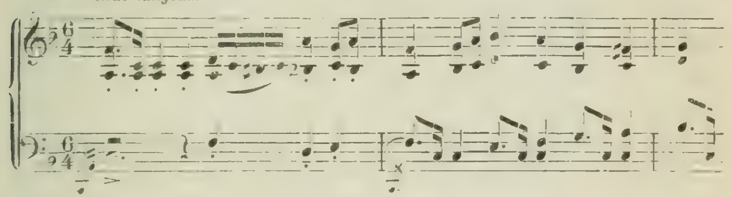


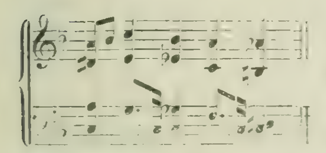
Sobald sich die hüpfende Triole mit den eigenartig gezogenen, schwermüthigen Uebergängen wiederholt, setzt das Orchester im Tremolo auf dem Orgelpunkt F ein. Der Hirt erscheint mit dem Oberleibe über der Mauer-Brüstung und fragt unter theilnehmendem Blicke auf Tristan, ob der Herr noch nicht erwacht sei. Kurwenal schüttelt traurig mit dem Haupte: „Erwachte er, wär's doch nur um für immer zu verscheiden!“ (Motiv des Liebes-Sehnens wie im Beispiel 35). Während die Themen des Vorspiels im Orchester begleiten, bittet Kurwenal den Hirten, nach dem Meere auszuschauen, ob nicht das Schiff mit der einz'gen Aerztin (Isolde), die seinem Gebieter helfen könne, zu erblicken sei. Der Hirt entfernt sich, die Schalmei blasend (36). Bei ihren Klängen schlägt Tristan die Augen auf. Kurwenal fährt erschrocken zusammen. Die Musik geht bei dem Freuden-Ausruf des Dieners in ein lebhafteres Zeitmass über (ein Analogon zu Beispiel 6 in Dur), bis sich aus ihm endlich das Motiv der Freude Kurwenals in eigenartigem Rhythmus mit den kurzen Abgängen im Basse herausschält:



Ihm schliesst sich ein neues Thema unmittelbar an, als Tristan wie im Traume mit matter Stimme fragt, wo er denn sei, und Kurwenal ihm antwortet: „Wo du bist? Im Frieden, sicher und frei! Kareol, Herr: kennst du die Burg der Väter nicht?“ — Ich nenne dieses neue Thema das Kareol-Motiv, nicht, wie Wagner-Interpreten meinen, das Motiv der Sicherheit im trautem Heim: es wiederholt sich später, als Kurwenal die Burg gegen den eindringenden König Marke zu schützen sucht:

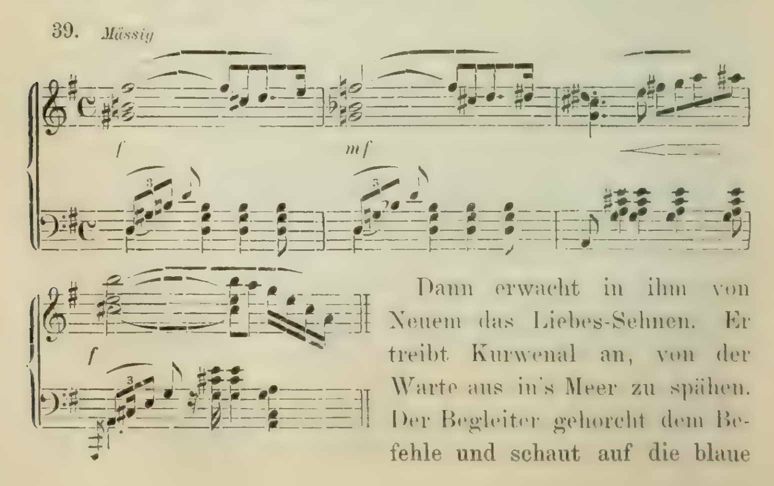






Kurwenal berichtet weiter, anfänglich noch von den Klängen des Kareol-Motivs begleitet, dass die Heerde, welche jener Hirt dort treibe, Tristan's eigen sei, dass sein Herr nicht zu Ross hierher gekommen wäre, sondern ein Schifflein ihn geführt, er selbst ihn auf seiner Schulter vom Strande heraufgetragen habe (Motiv der Freude [37]). Nun wäre er daheim, im ächten Land, im Heimathland (Kareol-Motiv [38]), um von der Wunde zu genesen. Das Kareol-Motiv klingt zart aus. — Allmählich kehrt auch bei Tristan das Bewusstsein zurück. Doch erinnert er sich nur, dass ihm ein heiss inbrünstig Lieben (hier wird das Motiv des Liebes-Sehnens [1] wieder modulirt) geblieben sei. „Aus Todes-Wonne-Grauen jagt mich's, das Licht zu schauen, das trügend hell und golden nach dir, Isolden, scheint“ (Tages-Motiv [27]). Kaum ist die Erinnerung an Isolde wieder in ihm aufgetaucht, als das Sehnen und Bangen in seiner Brust beginnt, während bei der Rekapitulation vergangener Wonnen das Sehnsuchts- (1), Liebes-Umarmungs- (20), Todes- (8) und Nacht-Motiv (29) sich dem Texte auf's Engste anschmiegen, ihm noch grösseres Leben einhauchend. Dann setzen im ff jene Sextolen
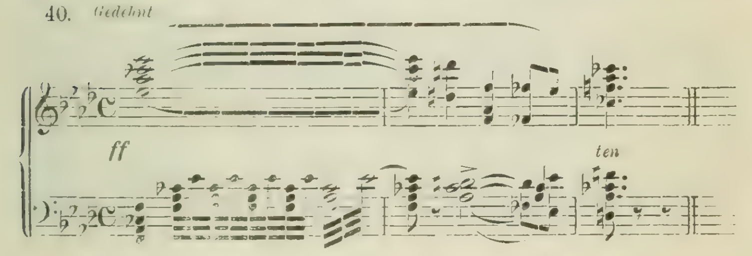
ein, welche die Einleitung zum zweiten Aufzuge beginnen; aus ihnen entwickelt sich das Motiv des Liebes-Entzückens (19), indessen Tristan seufzt: „Ach, Isolde, süsse Holde! Wann endlich, wann, ach, wann löschest du die Zünde (Sehnsuchts-Motiv [1]), dass sie mein Glück mir künde? Das Licht — wann löscht es aus (Motiv der glühenden Umarmung [20] in langsamer Taktart als kurzes Zwischenspiel)? Wann wird es Ruh' im Haus?" — Zu einer Modulation des Sehnsuchts-Motivs (1) theilt Kurwenal, nach grosser Erschütterung aus der Niedergeschlagenheit sich aufraffend, seinem Herrn mit, dass die Ersehnte, Isolde, sofern sie am Leben, noch heute in seinen Armen ruhen solle. Er möge sich also treuen (Motiv der Freude [37]). Als er an seiner, von Melot ihm geschlagenen Wunde so schwer darniederlag (Variante des Mitleids-Motivs [10]), da habe er gesonnen, wie er ihm Hülfe schaffen könne. Endlich sei ihm eingefallen, dass hier nur diejenige, welche einst Morolt's Wunde heilte (Motiv der Liebes-Gemeinschaft [25]), zu helfen im Stande sei. So habe er Boten nach Kornwall ausgesandt, die Isolde holen sollen. — Tristan ist ob dieser Mittheilung vor Glück ausser sich. „Isolde kommt! Isolde naht!" Er ringt nach Worten, bis er Kurwenal in seine Arme schliesst und den Dank für die Treue des Dieners in warmen Worten ausspricht:



Dann erwacht in ihm von Neuem das Liebes-Sehnen. Er treibt Kurwenal an, von der Warte aus in's Meer zu spähen. Der Begleiter gehorcht dem Befehle und schaut auf die blaue

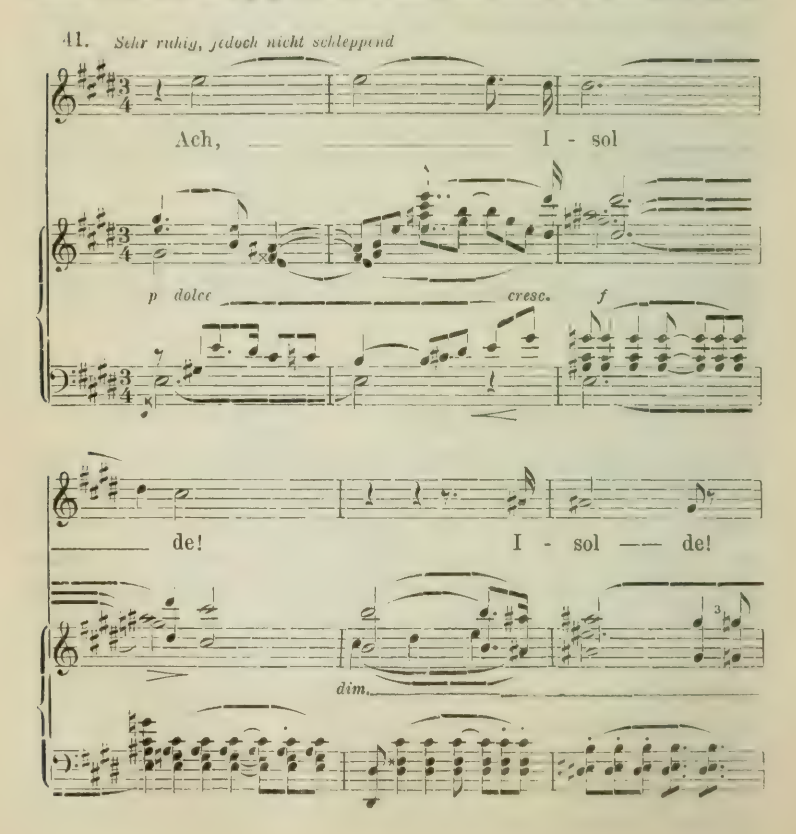
Fluth hinaus. Im Orchester giebt Wagner die spannende Situation (vergl. „Fliegenden Holländer, III. Aufzug) durch ein Tremolo auf dem B wieder. Tristan ruft heftig: „Kurwenal! Siehst du es (das Schiff) nicht?" — Statt der Antwort ertönt zu dem im Orchester gehaltenen Orgelpunkt B hinter der Szene die schwermüthige Hirten-Melodie (36). Niedergeschlagen meldet Kurwenal zurück: „Noch ist kein Schiff zu sehen!" — Eine Figur des Schauers beginnt, sich aus dem spannungsvollen Tremolo auf dem B entwickelnd. Tristan sinkt bei abnehmender Kraft zurück und haucht sein Weh in schmerzvollem Gesange aus, den das Hirten-Motiv (36) begleitet. Bei zunehmender Lebhaftigkeit in den zugesellten Instrumenten schildert Tristan dem Freunde sein Leiden, seine erste Begegnung mit Isolde, wie sie ihn heilte, wie er dann für Marke um sie warb und der unselige Trank die furchtbaren Qualen schuf. Den Gipfelpunkt der Erzählung bildet Tristan's Fluch-Motiv, zusammengesetzt aus dem Tages- (27) und dem Mitleids-Motiv (10):
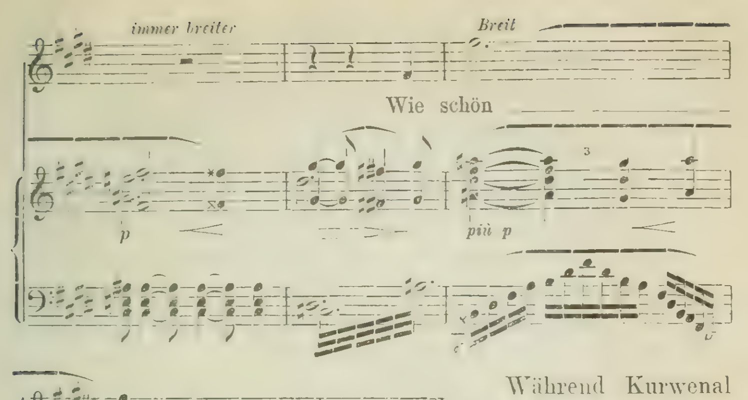
40.

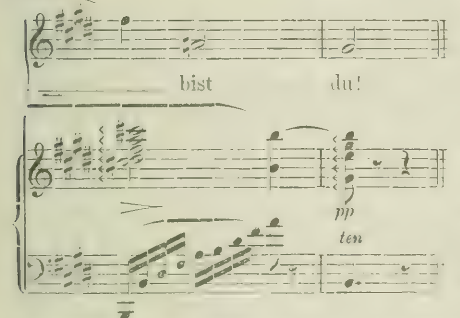


Am Schlusse der Schilderung sinkt Tristan ohnmächtig zurück. Kurwenal, der seinen Herrn vergebens zu mässigen versucht hat, schreit bei den schlimmen Enthüllungen entsetzt auf: „Mein Herr! Tristan! Schrecklicher Zauber! O Minne Trug (Nachahmung des Fluch-Motiv's [40])! O Liebes-Zwang! Der Welt holdester Wahn! (Hier setzt das Tages-Motiv [27] im ff ein.) Wie ist's um dich gethan! Hier liegt er nun, der wonnige Mann, der wie Keiner geliebt und geminnt. Nun seht, was von ihm sie Dankes gewann, was je sich Minne gewinnt!" — — Schluchzend beugt er sich über Tristan, seinem Odem lauschend und in kindlicher Naivetät die Frage an ihn richtend: „Bist du nun todt? Lebst du noch? Hat dich

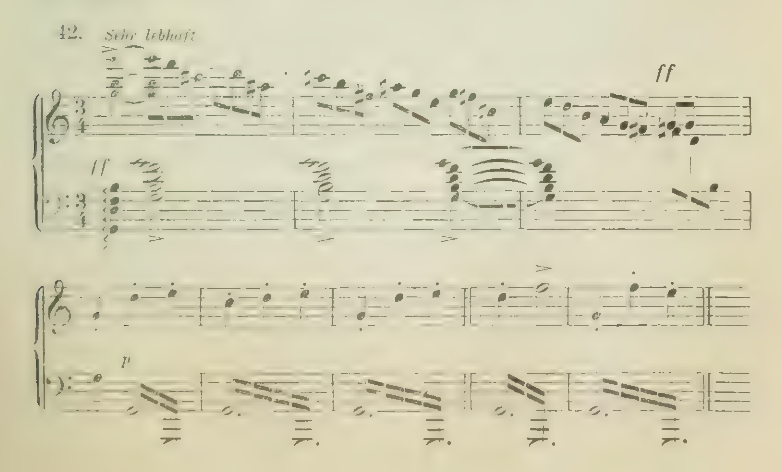
der Fluch entführt?“ Dazu tönt im pp ein Septimen-Akkord (Klarinetten und Hörner), deren verzögerter Rhythmus ($\frac{3}{4}$ …) die ängstliche Spannung bei Kurwenal, den stockenden Odem des Helden kennzeichnet. — Mit dem Motiv des Liebes-Sehnens (1) erwacht Tristan. Die oben angeführte Triolen-Bewegung dient als Grundlage für die folgende Vision, welche durch das der Oboe zuertheilte Sehnsuchts-Motiv (1) und die Doppelschlags-Figur aus Motiv 31, Takt 3, eingeleitet wird. Die Weisen der Garten-Szene ziehen an unserem Ohr vorüber, während Tristan die Geliebte kommen wähnt. Sein Wonne-Sang gipfelt in den entzückend schönen Takten:
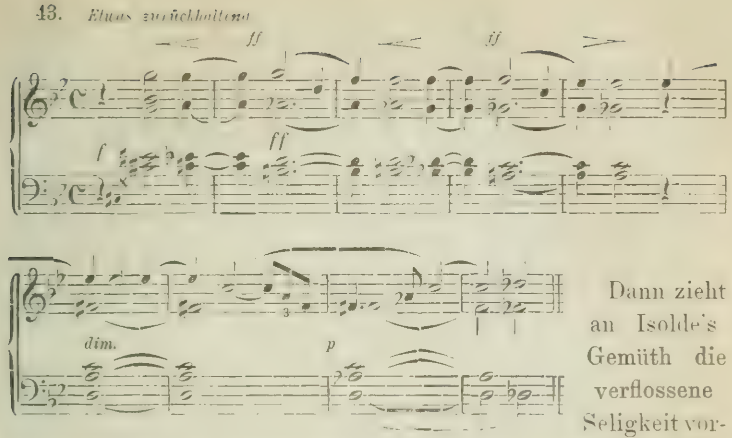






Während Kurwenal noch zögernd mit Tristan ringt, lässt der Hirt von Aussen seine Schalmei in lebhaften Ton-Folgen erklingen. Kurwenal, das Zeichen erkennend, springt empor „O Wonne! Freude! Ha! Das Schiff! Von Norden seh' ich's nahen!" — In das Jauchzen des Dieners mischt sich die lustige Weise des englischen Horn's hinter der Szene:



Die Melodie der Schalmei wird von den Violinen aufgenommen, Orchester wie Gesang geben die drängende Freude kund. Als das Schiff hinter den gefahrbringenden Klippen verschwindet, tönt aus den Bässen eine drohende Figur im ff. Schon glaubt Tristan das Fahrzeug verloren, als die Schalmei verkündet, dass es die schlimme Stelle glücklich überwunden habe, und Kurwenal dem Fiebernden zuruft: „Heiha! Vorbei! Vorbei! Glücklich vorbei!" — In seiner Herzens-Seligkeit vermacht Tristan dem Diener all' sein Hab' und Gut und spornt ihn an, sobald Isolde aus dem Schiff an's Land gesprungen, der Trauten entgegenzueilen und sie auf den Armen zur Burg heraufzutragen.

2 Szene. Als Kurwenal verschwunden ist, setzt eine ungleichmässige Taktart (Wechsel zwischen $^3/_4$, $^1/_4$ und $^5/_4$) ein, die fiebernde Erregung Tristan's andeutend. Ungeachtet seines kranken Zustandes richtet er sich empor, reisst den Verband von der Wunde, springt vom Lager auf und schwankt vorwärts. Seinen begeisterten Gesang begleiten die Motive des Aufjauchzens (4), der Treue (40), des Tages (27) und Todes (8). — Da verkündet das auf dem verminderten Septimen-Akkorde aufgebaute Motiv des Liebes-Entzückens (19) das Nahen der Geliebten. Dazu erschallt von draussen Isolde's Stimme: „Tristan! Geliebter!" — Tristan: „Wie hör' ich das Licht? Die Leuchte, ha! Die Leuchte verlischt! Zu ihr! Zu ihr!" — Athemlos eilt Isolde herein. Tristan, seiner nicht mehr mächtig, stürzt ihr schwankend entgegen (Todes-Motiv 8). Auf der Mitte des Weges empfängt sie den Zusammenbrechenden in ihren Armen, in denen er langsam zu Boden sinkt. Noch einmal fällt sein Blick auf die Geliebte (Motiv des Liebes-Blickes [2]); mit dem Worte: „Isolde!" haucht er unter einem schmerzerfüllendem Septimen-Akkord (pp) sein Leben aus. Ausser sich sucht Isolde den Todten mit den süssesten Schmeicheleien in's Leben zurückzurufen. Ihre Klage um das Hinscheiden des Helden drücken die wenigen Tonfolgen aus:

43.



Dann zieht an Isolde's Gemüth die verflossene Seligkeit vorüber, während im Orchester die Motive des Liebes-Todes (30. 31. 32) und des Liebes-Zaubers (3) verarbeitet werden.

3. Szene.

Kurwenal steht sprachlos und in furchtbarer Erschütterung noch an der Leiche Tristan's, als von unten dumpfes Gemurmel und Waffen-Geklirr hörbar wird. Eilig kommt der Hirt über die Mauer gestiegen und meldet die Ankunft eines zweiten Schiffes. Kurwenal fährt auf und sieht von der Warte aus, dass König Marke mit seinem Gefolge naht. In der irrigen Annahme, dass der neue Zuzug kommt, um Tristan und Isolde zu verfolgen, ertheilt er den Befehl zur Vertheidigung der Burg (Kareol-Motiv [38]) und sucht das Thor zu verrammeln (Treue-Motiv [38]). Vergebens! Melot ist der Erste, der eindringt und Kurwenal's Schwert streckt den Verräther seines Herrn todt zu Boden (Melot's Sturz begleiten dieselben, aus Tristan's Fluch-Motiv [40] gebildeten Harmonie'n, wie Tristan's Sturz am Ende des zweiten Aufzugs). Allein er vermag gegen die Uebermacht nichts (abwechselnd Motiv 37, 40 und 39). Selbst schwer verwundet sinkt er an Tristan's Seite zusammen und stirbt, die Hand seines Herrn erfassend, mit den Worten: „Tristan! Trauter! Schilt mich nicht, dass der Treue auch mitkommt!“ — Unterdessen ist Marke mit Brangäne und Gefolge in den Vordergrund getreten (Marke-Motiv [33]). Er kam, von Brangäne über Alles aufgeklärt, um sich zu versöhnen, und

findet nun den Freund todt. Schluchzend beugt er sich über die Leichen. – Unter den Klängen des Sehnsuchts-Motivs (1) erwacht Isolde aus ihrer Erstarrung. Marke sucht sie (unter Zugrundelegung des Besänftigungs-Motivs der Brangäne [13]) ruhig zu stimmen, das furchtbare Missverständniss aufzuklären, dem so viele wack're Mannen zum Opfer fielen. Allein Isolde hört nichts von dem, was um sie her geschieht. Sie hat das Auge mit wachsender Begeisterung auf Tristan's Leiche geheftet und beginnt in seliger Entrücktheit leise ihren Schwanen-Gesang, an dessen Schlusse sie verklärt in Brangäne's Armen sanft auf den Geliebten sinkt. Der Liebes-Tod hat sie von irdischem Leide erlöst. Um die letzte musikalisch so unbeschreiblich schöne Episode dem Leser in der Motiv-Eintheilung zu veranschaulichen, gebe ich nachfolgend den Text wieder und füge ihm die zur Verwerthung kommenden Themen bei:

Mild und leise
wie er lächelt,
wie das Auge
hold er öffnet:
seht ihr, Freunde,
säh't ihr's nicht?
Immer lichter
wie er leuchtet,
wie er minnig
immer mächt'ger,
Stern-umstrahlet
hoch sich hebt:
seht ihr, Freunde,
säht ihr's nicht?
Wie das Herz ihm
muthig schwillt,
voll und hehr
im Busen quillt;
wie den Lippen
wonnig mild
süsser Athem
sanft entweht: —
Freunde, seht —
fühlt und seht ihr's nicht? (Steigerung)
} Motiv 30.
} Motiv 31

Höre ich nur
diese Weise,
die so wunder-
voll und leise,
} Motiv 30.

Wonne klagend
Alles sagend,
} Motiv 31, Takt 3.

mild versöhnend
aus ihm tönend,
} Mot. 31, Takt 3.

auf sich schwingt,
in mich dringt,
hold erhallend
um mich klingt?
} Steigerung.

Heller schallend,
mich umwallend,
sind es Wellen
sanfter Lüfte?
Sind es Wogen
wonniger Düfte?
Wie sie schwellen,
mich umrauschen,
soll ich athmen,
soll ich lauschen?
Soll ich schlürfen,
untertauchen,
süss in Düften
mich verhauchen?
In des Wonne-Meeres
wogendem Schwall,
in der Duft-Wellen
tönendem Schall,
in des Welt-Athems
wehendem All —
ertrinken —
versinken —
unbewusst —
höchste Lust!
} Motiv 32

Nach einem grellen Aufschrei des Tages-Motives (27) verklingt die Weise mit Harfen-Klängen im ppp, während Marke die Leichen der im Tode Vereinigten segnet. — — —

Die Steigerung im letzten Aufzuge von der dumpfen Niedergeschlagenheit bis zur Ueberschwänglichkeit ist von unbeschreiblicher Wirkung. Alle Phasen des Sehnens bis zum Ausdruck des Martervollen werden dargestellt. Der Schluss, das Bild des Grauens, der Gefallenen im Burghofe, bleibt nicht als letzter Eindruck dem Zuschauer im Gedächtniss haften: das sanfte, verklärte Hinscheiden Isolde's verwischt die furchtbaren Erinnerungen und umgiebt das ganze Schluss-Bild mit jenem Nimbus der Ueberschwänglichkeit, unter dessen Szepter vor Allem der zweite Aufzug steht. Der Eigenart in der Stimmung, wie sie die Text-Dichtung erheischt, konnte nur ein Genie von der Vielseitigkeit Wagner's gerecht werden; die Saiten, die von „Tristan" berührt werden, hat kein Meister bisher so gewaltig in Schwingung versetzt. Selbst der musikalisch gebildete Laie wird unbewusst ein Theil jenes Gefühls nach Hause tragen, das den Einsichtigen oder Musik-Verständigen beinahe willensunfähig macht. Gerade jene gewaltige Einfachheit in Text, Handlung und Musik feiert hier den grössten ihrer Triumphe.







Der Ring des Nibelungen.

„Im „Ring des Nibelungen“ ist das grosse Ziel erreicht, „jenes die Welt mit positiver Kraft überwindende Erlebniss, „welches das Alterthum nicht gekannt hat, in einer Weise „darzustellen, durch die das Grund-Gesetz der antiken Kunst: „Alles in sinnlich begrenzte Formen einzuschliessen, voll und „ganz erfüllt wird. Erst hiermit haben wir den Kern von „Richard Wagner's künstlerischer That vollkommen erkannt, „und so will ich denn schliesslich die kunstgeschichtliche „Stellung und Bedeutung des ganzen Werkes in den Aus- „spruch zusammenfassen, dass darin nichts Geringeres erreicht „worden ist, als eine im Style der monumentalen Kunst her- „vorragende Wiedergeburt der griechischen Tragödie auf Grund- „lage des durch das Christenthum zum Repräsentanten des „allgemein menschlichen Wesens erhobenen, national-deutschen „Volks-Charakters.“

Heinrich Porges: „Das Bühnen-Festspiel in Bayreuth.“

1. Die Vorgeschichte des Bühnen-Festspiels.

Der erste Anstoss, der Wagner auf den Gedanken kommen liess, den Sagen-Stoff der Nibelungen in dramatischer Form zu verwerthen, ging von Liszt aus. Nach jener denkwürdigen Weimaraner „Lohengrin“-Aufführung unter des Meisters genialer Leitung trat dieser vor Wagner und richtete zugleich mit der Botschaft von dem glänzenden Gelingen der neuen Kunst-That die Aufforderung an den Dichter des „Lohengrin“: „Sieh', so weit haben wir's gebracht; nun schaff' uns ein neues Werk, damit wir's noch weiter bringen!“ —

Wagner entwarf „Siegfried's Tod“, — der erste Versuch, einen wichtigen Moment des Nibelungen-Mythos zur dramatischen Darstellung zu bringen. Der Tondichter schreibt hier-

über am Ende der umfangreichen „Mittheilungen an meine Freunde" (Ges. Schriften, Band IV, Seite 416 flg.), welche im Jahre 1851 erschienen:

„Unwillkürlich hatte ich mich bemühen müssen, in diesem Drama (nämlich „Siegfried's Tod") eine Fülle grosser Beziehungen anzudeuten, um den gegebenen Moment nach seinem stärksten Inhalte wirken zu lassen. Diese Andeutungen konnten natürlich nur in epischer Form dem Drama eingefügt sein, und hier war der Punkt, der mich mit Misstrauen gegen die Wirkungsfähigkeit meines Drama's im richtigen Sinne einer szenischen Darstellung erfüllte. Von diesem Gefühle gepeinigt, gerieth ich darauf, einen ungemein ansprechenden Theil des Mythos, der eben in „Siegfried's Tod" nur erzählungsweise hatte mitgetheilt werden können, selbstandig als Drama auszuführen. Vor Allem war es aber eben der Stoff selbst wiederum, der mich so lebhaft zu seiner dramatischen Bildung anregte, dass es nur noch Liszt's Aufforderung bedurfte, um mit Blitzes-Schnelle den „jungen Siegfried", den Gewinner des Hortes und Erwecker der Brünnhilde, in das Dasein zu rufen.

Wiederum musste ich nun jedoch an diesem „jungen Siegfried" dieselbe Erfahrung machen, wie sie ähnlich zuvor mir „Siegfried's Tod" zugeführt hatte: je reicher und vollständiger durch ihn meine Absicht mitzutheilen ich in Stand gesetzt worden war, desto drängender musste ich, gerade um dieser wachsenden Fülle wegen, empfinden, dass auch mit diesen beiden Dramen mein Mythos noch nicht vollständig in der Sinnlichkeit des Drama's aufgegangen war, sondern dass Beziehungen von der entscheidendsten Wichtigkeit ausserhalb der wirklichen dramatischen Darstellung unversinnlicht gelassen, und der reflektirenden Kombination des Zuschauers allein zugewiesen geblieben waren. Dass aber diese Beziehungen, dem einzigen Charakter des ächten Mythos gemäss, von der Beschaffenheit waren, dass sie nur in wirklichen sinnlichen Handlungs-Momenten sich aussprachen, somit in Momenten, die allein verständlich immer nur im Drama darzustellen sind, — diess hat mich endlich, da ich zu meinem Entzücken dieser Eigenschaft inne ward, die wahrhaft entsprechende vollendete Form für die Kundgebung meiner umfassenden dichterischen Absicht finden lassen.

Die Herstellung dieser Form vermag ich jetzt nun meinen Freunden als den Inhalt des Vorhabens, dem ich mich fortan einzig zuwende, hiermit anzukündigen.

Ich beabsichtige meinen Mythos in drei vollständigen Dramen*) vorzuführen, denen ein grosses Vorspiel vorauszugehen hat. Mit diesen Dramen, obgleich jedes von ihnen allerdings ein in sich abgeschlossenes Ganzes bilden soll, habe ich dennoch keine „Repertoire-Stücke" nach den modernen Theater-Begriffen im Sinne, sondern für ihre Darstellung halte ich folgenden Plan fest: —

---

*) Hier fügt Wagner zur Erklärung des Ausdrucks die wichtige Anmerkung bei: „Ich schreibe keine Opern mehr: da ich keinen willkürlichen Namen für meine Arbeiten erfinden will, so nenne ich sie Dramen, weil hiermit wenigstens am deutlichsten der Standpunkt bezeichnet wird, von dem aus das, was ich biete, empfangen werden muss." Vergl. auch R. Wagner: „Ueber die Benennung „Musik-Drama"." (Ges. Schr., Bd. IX, Seite 359 flg.)

An einem eigens dazu bestimmten Feste gedenke ich dereinst im Laufe dreier Tage mit einem Vorabende jene drei Dramen nebst dem Vorspiele aufzuführen: den Zweck dieser Aufführung erachte ich für vollkommen erreicht, wenn es mir und meinen künstlerischen Genossen, den wirklichen Darstellern, gelang, an diesen vier Abenden den Zuschauern, die, um meine Absicht kennen zu lernen, sich versammelten, diese Absicht zu wirklichem Gefühls- (nicht kritischem) Verständnisse künstlerisch mitzutheilen. Eine weitere Folge ist mir ebenso gleichgiltig, als sie mir überflüssig erscheinen muss. —

Aus diesem Plane für die Darstellung vermag nun auch jeder meiner Freunde die Beschaffenheit meines Planes für die dichterische und musikalische Ausführung zu entnehmen, und Jeder, der ihn billigen kann, wird zunächst mit mir auch gänzlich unbekümmert darum sein, wie und wann dieser Plan sich dereinst vor der Oeffentlichkeit verwirklichen solle, da er das Eine wenigstens begreifen wird, dass ich bei diesem Unternehmen nichts mehr mit unserem heutigen Theater zu thun habe. Wenn meine Freunde diese Gewissheit fest in sich aufnehmen, so gerathen sie dann mit mir endlich wohl auch darauf, wie und unter welchen Umständen ein Plan, wie der genannte, ausgeführt werden könne, und — vielleicht erwächst so auch ihre einzig mir ermöglichende Hilfe dazu.

Nun denn, ich gebe Euch Zeit und Musse, darüber nachzudenken: — Denn nur mit meinem Werke seht ihr mich wieder!" — — —

Dieser Entwurf des Ganzen ist denn auch für die Ausführung zur Norm geworden, ebenso wie die Bedenken, die Wagner an die Möglichkeit einer Wiedergabe knüpft, von der Zukunft voll gerechtfertigt wurden. Des Meister's „Epilogischer Bericht über die Umstände und Schicksale, welche die Ausführung des Bühnen-Festspiels „Der Ring des Nibelungen" bis zur Veröffentlichung der Dichtung begleiteten" (Ges. Schriften, Band VI, Seite 367—384), vor Allem aber sein „Vorwort zur Herausgabe der Dichtung" (Ges. Schriften, Bd. VI, Seite 385 bis 394) hallt in einer ähnlichen schwermüthigen Betrachtung aus, in welcher der Verfasser den Fürsten sucht, der sich seines grossen Werkes annimmt und endlich resignirt in die Worte ausbricht: „Ich hoffe nicht mehr, die Ausführung meines Bühnen-Festspiels zu erleben: darf ich ja kaum hoffen, noch Muse und Lust zur Vollendung der musikalischen Komposition zu finden. Somit übergebe ich wirklich ein blosses dramatisches Gedicht, ein poetisches Literatur-Produkt der bücherlesenden Oeffentlichkeit. Schon von dieser es beachtet zu sehen, dürfte mir nicht leicht fallen, da es keinen eigentlichen Markt hat. Der Literat legt den „Opern-Text" bei Seite, weil er nur den Musiker angehe; der Musiker, weil er nicht begreift, wie dieser

Opern-Text komponirt werden soll. Das eigentliche Publikum, das sich so gern und willig für mich entscheidet, verlangt die „That". — Die steht leider nicht in meiner Macht!" —

Auf die Art und Weise, wie die Dichtung des Nibelungen-Ringes entstand, muss ich zunächst mit einigen Worten eingehen:

Wie aus den „Mittheilungen an meine Freunde" hervorgeht (s. o.), empfand Wagner das innige Bedürfniss, seine ganze dichterische Gestaltungs-Kraft dem neuen Stoffe entgegenzuwenden, der die Verarbeitung des Nibelungen-Mythos in dramatischer Form bezweckte. „Siegfried's Tod" war, wie erwähnt, längst fertig, ebenso „Jung Siegfried" — Dichtungen, die später unter dem Titel „Siegfried" und „Götterdämmerung" die zweite Hälfte des Ringes bilden sollten. Aber immer mehr wuchs der Stoff unter der bildnerischen Hand seines Meisters. Er trieb ihn dazu, auch die im „Siegfried" als gegeben zu betrachtenden Verhältnisse an der Hand des Sagen-Stoffes in einem dritten Drama zu erläutern; der Zuhörer sollte das Eltern-Paar Jung Siegfried's kennen lernen, er sollte wissen, warum Brünnhilde auf dem einsamen Fels in zauberischen Schlaf versenkt war umglüht von den Feuern Loge's, die Schicksale des Nothung erfahren. So machte sich Wagner im Frühjahre 1852 an die Dichtung des ersten Abends, der „Walküre", die er in kurzer Frist beendete.

Bereits im Herbst desselben Jahres sehen wir den Meister an der Fertigstellung des Textes zu „Rheingold", das er als Schlussstein dem Bühnen-Festspiel einfügte. Erst jetzt war das gewaltige Werk als gänzlich abgeschlossen zu betrachten. Ueber die Logik im inneren Aufbau dieser vier Dichtungen, über die Beziehungen derselben untereinander äussert sich Glasenapp an der Hand der Wagner'schen Aufzeichnungen sehr treffend:

„Erst die Verbindung von Siegfried's Tode mit der uralten germanischen Vorstellung des einstigen Welt-Unterganges in der Götter-Dämmerung stellte diesen Tod nicht als den einer einzelnen, zufälligen Persönlichkeit, sondern des Menschen überhaupt, und diesen als die nothwendige Sühne einer göttlichen Schuld dar. Das „Rheingold" hatte daher nicht allein die Aufgabe der Wiederbelebung der herrlichsten Gestalten der alten Götter-Sage, der Verkörperung schöner, mystischer Züge der Edda, wie des Raubes der Freia (Iduna), des Baues der Götter-

Burg durch die Riesen, der Verpfändung des Hortes, des Fluches, der an dem Ringe haftet, seit er seinem rechtmässigen Besitzer entrissen. — es musste zugleich zeigen, wodurch jener drohende Untergang der [illegible] herbeigeführt werde: durch eine Schuld der Götter selbst. [illegible] letztere ist nicht die Erfindung des Dichters. Wo ein Untergang stattfindet, musste eine Verschuldung vorausgegangen sein, diesen Rückschluss hatte schon das furchtlose Gerechtigkeits-Gefühl des altgermanischen Volkes gezogen. Seine gesammte Welt-Anschauung durchdringt, von der Vorstellung der Jahreswende ausgehend, die Erkenntniss des ewigen Wechsels in der Welt der Erscheinung. Dieser Wechsel war von dem rauheren nordischen Volke nicht, wie von den Griechen, in wehmüthig verklingender Herbst-Klage um den schönen Linos oder selbst Achilles ausgedrückt; festen Augenblickes blickte der Germane auf das Unabwendliche und, wie der Stein, der in's Wasser fällt, immer weitere Ringe um sich beschreibt, sehen wir in seiner Vorstellung die von dem Tode des menschlichen Helden sich ausbreitenden Kreise der Vernichtung im Balder-Mythos die wonnigste Erscheinung der Götterwelt selbst erreichen. Woher aber diese Macht der Zerstörung? Welche Schuld führt diesen Untergang herbei? Der Germane kannte keinen Gott über der Natur, diese war ihm etwas Gegebenes, Uranfängliches. Seine Gottheiten standen ihr nicht als von ihr verschiedene, selbständige Beherrscher gegenüber: aus dem starren Unbewussten rang sich der bewusste Geist als das ordnende Element los: aus dem Elementaren hervorgegangen, wirft er sich zum Eroberer und Herrscher auf. Aber dieser Sieg des Geistes erscheint dennoch wie ein Eingriff in die Rechte des Uranfänglichen, die Natur widerstrebt dem ordnenden Bezwinger. Diesen steten Widerstreit drückt das Verhältniss der Götter zu den elementaren Mächten, den Riesen und Zwergen aus. Die geistige Uebermacht der Götter besiegt die rohe Macht der Riesen und zwingt die Geschicklichkeit der Zwerge in ihren Dienst; aber wiederholt sind Trug und List die Mittel in diesem Kampfe. Eine früheste Verschuldung ist ganz besonders die Verbindung, die Wotan mit der tückischesten, treulosesten unter den elementaren Gewalten, dem Geiste der ewigen Verneinung, dem schillernden, flackernden, immer beweglichen Feuergott Loge eingegangen ist; seine dämonische Macht schmiegt sich nur zum Scheine dienstbar den Fesseln, seine Verführung zieht alle die Uebel nach sich, die dereinst den Untergang der Götter herbeiführen. Das Bündniss Wotan's mit Loge wird daher bei Wagner zur Angel der gesammten Götter-Tragödie, aus der sich sodann die menschliche Tragödie als nothwendige Folge entwickelt, seine Verlockung bewirkt den Raub des machtverleihenden Ringes und ruft den Fluch hervor, dessen unheilvolle Kraft erst an dem gleichzeitigen Untergange Siegfried's und der Seligen in Walhall's Saal seine Grenze findet und neben dem Fluche Alberich's ist es das schwirrende, stets bewegliche Motiv Loge's, welches das ganze Nibelungen-Werk an seinen verhängnissvollsten Stellen durchklingt*)." —

Im Jahre 1863 erschien die Dichtung im Drucke. War es Wagner auch nicht möglich gewesen, sein Unternehmen vor

*) Ueber den Stoff im Nibelungenring und seine Quellen belehrt eine bei Feodor Reinboth-Leipzig herausgegebene, vortreffliche Arbeit auf's Genauste: „Richard Wagner in seinem Hauptwerke „Der Ring des Nibelungen", dargestellt von Karl Gjellerup, mit Autorisation des Verfassers übersetzt von Dr. Otto Luitpold Jiriczek." —

der Oeffentlichkeit geheim zu halten und dieser nur die allgemeinen Abrisse desselben mitzutheilen, so wollte er sich wenigstens im Vorworte zu seiner Text-Ausgabe vor der irrigen Auffassung verwahren, dass der Ring des Nibelungen, wie er eben vorliege, ein ausschliessliches Literatur-Produkt sei. Die Ausgabe des Werkes geschah übrigens nur für Freunde des Meisters.

Es muss eine seltsame, rein künstlerische Begeisterung gewesen sein, die Wagner zur Komposition der Tetralogie anfeuerte. Die Kraft dazu konnte er ausschliesslich aus sich selbst herausnehmen, selbst im Kreise seiner Getreuen fand er wenig Gläubige. Man schüttelte den Kopf über das Unternehmen; zunächst imponirte nur die Kühnheit, dasselbe zu wagen*), irgend welchen Erfolg versprach sich wohl Keiner. Dieselben Reden, welche sich später beim „Tristan" zu landläutigen gestalten sollten (s. d.), durchschwirrten die Kreise der Wagner ergebenen Musiker: Er rechne zu wenig mit den gegebenen Verhältnissen auf dem Theater. Schon der Gedanke, ein Tondrama von einem Vor- und drei Haupt-Abenden fertig zu stellen, war absonderlich genug. Er widersprach den bühnenüblichen Einrichtungen vollständig. Nun gewährte das soeben

---

*) Ich möchte bei dieser Gelegenheit aus der Neuzeit ein ähnliches Beispiel anführen. Der geniale Tondichter August Bungert, dem dieses Werk gewidmet ist, arbeitet seit nahezu einem Jahrzehnt in der Stille seiner ländlichen Abgeschiedenheit an der Riviera (Pegli bei Genua) an einer Tetralogie, welche den Titel „Homerische Welt" trägt und sich in vier Abende: „Kirke" — „Nausikaa" — „Odysseus Heimkehr" — „Odysseus Tod" — gliedert. Bungert's Forschungen in den Ueberlieferungen der Scholasten ist es gelungen, in jenem Odysseus der griechischen Mythe ein Gegenstück zur Nibelungen-, zur Faust-Sage zu finden, im Verhältniss zu welcher Homer's „Odyssee" ein Fragment bildet. — So grossartig nun die Musik und der Text sein mögen, im Kreise der vielen Verehrer Bungert's erheben sich dieselben Zweifler-Stimmen, wie einst Wagner gegenüber, als er das Vorhaben der Nibelungen-Tetralogie darlegte. Hier wie dort ist jedoch der Träger der Idee eine Feuerseele, die in der Begeisterung für die grosse Sache aufgeht und sich durch engherzige, kurzsichtige Bedenken am Weiterschaffen nicht hindern lässt. — Vergl. auch Max Chop: „Ein deutscher Dichterkomponist" im „Neuen Kurs" (Verlag von Friedr. Luckhardt-Berlin), Heft X, Seite 511/2.

erschienene Text-Buch noch einen Einblick in die Anforderungen, welche der Meister an die Sänger und die Bühnen-Technik stellte. Das war zu viel! Er vergass, dass er die vorhandenen Darstellungs-Mittel benutzen und an ihren engen Schranken mit seinem Projekt kläglich scheitern musste. — — Trotzdem liess sich Wagner nicht abschrecken. Er nahm das Riesenwerk mit dem „Rheingold" in Angriff — auf die Gefahr hin, bei Lebzeiten seine gewaltigen Pläne nicht verwirklicht zu sehen.

Mit der Anregung zur Komposition des „Rheingold" hat es übrigens noch eine eigenthümliche Bewandniss. Wagner suchte nach den Fest-Tagen des Mai 1853 in Zürich Erholung und begab sich nach St. Moritz im Engadin, von dort aus nach Italien. „Sei es ein Dämon oder ein Genius", so schreibt der Meister selbst, „der uns oft in entscheidungsvollen Stunden beherrscht, — genug: schlaflos in einem Gasthofe von la Spezzia ausgestreckt, kam mir die Eingebung meiner Musik zum „Rheingold" an; und sofort kehrte ich in die trübselige Heimath zurück, um an die Ausführung meines übergrossen Werkes zu gehen." — —

Der Plan, mit der musikalischen Bearbeitung des „Rheingold" sofort zu beginnen, scheiterte an unvorhergesehenen Zwischenfällen, so namentlich an dem Zusammentreffen mit Franz Liszt in Basel und in Paris. Nach seiner Rückkunft im November machte sich der Meister in Zürich an die Ausführung seines grossen Planes; nahezu fünf Jahre war er in produktiver Hinsicht unthätig gewesen. — Im Mai 1854 war das „Rheingold" beendet. Dass man übrigens selbst in den Kreisen gegnerischer Musiker dem Wagner'schen Unternehmen Bedeutung beimass, davon zeugt das Erscheinen einer grossen Oper Heinrich Dorn's (Hofkapellmeister am Berliner Opernhause; kürzlich verstorben) unter dem Titel: „Die Nibelungen". Ihre Erst-Aufführung fand am 22. Januar 1854 in der Reichs-Hauptstadt unter geringem Erfolge statt. Dieses Konkurrenz-Unternehmen fiel ebenso der Vergessenheit anheim, wie die Kompagnie-Arbeit der Pariser „Holländer"-Komponisten (s. d.).

Im Juni 1854 begann der Meister die Komposition der „Walküre". Da ihn keinerlei andere Thätigkeit von diesem

Vorhaben ablenkte, war das Werk im Januar 1855 bis auf die Instrumentation beendet. Im April desselben Jahres traf die Einladung für London ein, der Wagner Folge leistete. Bei seiner Rückkehr nach Zürich im Juli 1855 wendete er sich der Instrumentation der „Walküre" zu (nach deren Beendigung dann der „Tristan"-Stoff seine Kraft in Anspruch nahm). Als Franz Liszt seinen sechsundvierzigsten Geburtstag (22. Oktober 1856) bei Wagner in Zürich zubrachte, wurde der Fest-Tag bei der Fürstin von Wittgenstein durch eine Wiedergabe des grossen Werkes gefeiert. Die ausführenden Kräfte waren Wagner, Liszt und Frau Heim. - Trotzdem sich die Presse durchschnittlich dem ganzen Nibelungen-Unternehmen theilnamlos gegenüberstellte, brachten damals die „Signale" einen von grosser Begeisterung getragenen Aufsatz über die „Walküre", in welchem die reformatorischen Bestrebungen Richard Wagner's, wie sie speziell in dem neuen Tondrama zu Tage traten, als vollendet und weltbewegend hingestellt werden.

Dann schiebt sich zwischen die „Walküre" und „Siegfried" die Fertigstellung der „Meistersinger von Nürnberg", „Tristan und Isolde's", sowie die Drei-Aufführung des „Tannhäuser" in Paris, mithin eine ereignissschwere, abwechselungsreiche Zeit.

Als man in Wien „Tristan und Isolde" (s. d. Vorgeschichte dieses Drama's) endgültig zurückgelegt hatte und Wagner unter klaglosem Entsagen den lange verfolgten Plan aufgeben musste, wendete er sich mit ganzer Kraft dem vernachlässigten Nibelungen-Werke wieder zu, das noch immer der Text-Herausgabe harrte. So erschien, wie bereits erwähnt, die Dichtung mit einem Vorworte, datirt „Wien 1862". Dieses Vorwort habe ich eben mit wenigen Worten gestreift. Es berührt die später mit Semper gepflogenen Theater-Pläne, es tritt für amphitheatralische Bauart des Zuschauer-Raumes, für Unsichtbar-Machung des Orchesters ein. Die Möglichkeit der Durchführung seines grossen Vorhabens macht Wagner von zwei Dingen abhängig: Entweder treten kunstbegeisterte, vermögende Männer und Frauen zusammen (Ges. Schr. VI. 393 flg.), die durch einen Aufruf die erforderlichen Geld-Mittel sammeln. — Oder aber es müsste sich ein deutscher Fürst finden, „der hierfür

keinen neuen Satz auf seinem Budget zu beschaffen, sondern einfach nur denjenigen zu verwenden hätte, den er bisher zur Unterhaltung des schlechtesten öffentlichen Kunst-Institutes, seines, den Musik-Sinn der Deutschen so tief blossstellenden und verderbenden Opern-Theaters bestimmte. Wenn in seiner Residenz die allabendlichen Theater-Besucher durchaus das zerstreuende Labsal einer modernen Opern-Aufführung sich fortzuerhalten verlangten, so würde der von mir gedachte Fürst gern ihnen diese Unterhaltung zu lassen haben, nur nicht für seine Rechnung; denn Alles möge er glauben bisher durch seine der Oper zugewandte Munifizenz patronisirt zu haben, nur weder die Musik, noch das Drama, sondern eben die allen deutschen Sinn für Musik wie Drama gröblich beleidigende — Oper.“ — Das Vorwort klingt in die wehmüthige Frage aus: „Wird dieser Fürst sich finden?“ —

Der Ruf war nicht ungehört verhallt. Mitten in der trübsten Stimmung traf ihn der Befehl des Bayern-Königs, nach der Residenz an der Isar zu kommen. Der Abgesandte des Monarchen hatte den Meister lange vergeblich gesucht und endlich in Stuttgart getroffen. Wagner empfing zwar die Botschaft mit Gefühlen des Zweifels — die vielen Enttäuschungen der letzten Zeit hatten ihn zum Pessimisten gemacht —, allein er reiste sofort nach München und meldete sich bei Ludwig II. Als er jedoch dem neuen Patron in's Auge schaute, wusste er, dass sich hier fester Wille und schöngeistiges Streben in einer Person vereinige, dass er diesem Manne vertrauen könne, wie sich selbst. Um sein thatkräftiges Eingreifen gleich zu zeigen, schenkte der König Wagner ein Landhaus in Starnberg, nahe seiner Sommer-Residenz Schloss Berg, damit der Dichter dort sich ungestört seinem Schaffen widmen könne. Bei einem Besuche in Hohenschwangau empfing er denn auch im Herbste 1864 von Ludwig den Auftrag, seinen seit sieben Jahren ruhenden „Ring des Nibelungen“ wieder aufzunehmen und zu vollenden. „Siegfried“ war bis zur Szene zwischen Wotan-Wanderer und Erda fertiggestellt. Da ihm der König für die Jahre stiller Arbeit, die eine Beendigung des grossen Werkes verlangte, eine namhafte Geld-Unterstützung ausgesetzt hatte,

so konnte Wagner mit innerer Ruhe und Musse von Neuem an sein Unternehmen gehen.

Und dennoch besass der Meister ein viel zu scharfblickendes Auge, um nicht die schiefe Stellung zu gewahren, die ihm die Gunst des Monarchen bei den Ultramontanen, bei den politischen Parteien überhaupt, vor Allem aber in der Welt der Künstler und Höflinge bereitete (an der Spitze der letzteren stand Hofrath Pfistermeister, derselbe, der Wagner im Auftrage des Königs am Münchener Bahnhofe empfangen hatte). Für die Welt der Künstler hatte das Regime Franz Lachner's, des späteren General-Musik-Direktor (gest. 20. Januar 1890) nichts gethan, um der neuen, durch Wagner vertretenen Richtung in der Isarstadt auch nur einigen Boden zu bereiten. Der Münchener Philister ward stutzig darüber, dass der einstige Revolutionär und politische Flüchtling in seinem Heime auftauchte, umstrahlt vom Lichte der königlichen Huld, dazu bestimmt, eine grosse, künstlerische Rolle zu spielen. Die Wagner zur Seite stehende Macht erregte den Neid der Politiker und der Presse. Die noch jetzt der Lachner'schen Richtung ganz ergebene „Allgemeine Zeitung", die früher warm für „Tannhäuser" eingetreten war, überging alle Vorgänge mit eisigem Stillschweigen. Wagner ahnte, dass es hier einen schweren Strauss auszufechten gelte, namentlich dann, wenn das Theater-Projekt, die Ausstattungs-Frage, die Heranbildung von geeignetem Sänger-Personal mit bedeutenden Kosten an die königliche Schatulle herantreten würde. Um in diesen Kämpfen nicht allein zu stehen, berief er mit Genehmigung Ludwig's II. noch im Jahre 1864 Hans von Bülow nach München.

Der Meister sollte die ihm gegenüberstehende Partei unterschätzt haben. Die Wühlereien wurden in immer grösserem Umfange getrieben und arteten zu einem planmässigen Vorgehen gegen Wagner aus, als der König im Januar 1865 Semper empfing, um mit ihm über den Bau eines Nibelungen-Theaters zu berathen. Bisher hatte man die Schritte des Monarchen für den Ausfluss einer vorübergehenden jugendlichen Laune gehalten; dieser Wahn war vernichtet, die Civil-Liste des Königs durch kostspielige Ausgaben gefährdet. In der Presse begannen die Angriffe gegen Wagner.

Ich übergehe die blöden Hetzereien, die der Partei-Fanatismus erfand, — wie man den Komponisten des „Tannhäuser“ in den öffentlichen Blättern verdächtigte und schliesslich, da kein Mittel mehr helfen wollte, ihn als Freigeist und gefährlichen Politiker hinstellte. Erschien doch in München und Augsburg 1866 sogar ein zweiunddreissig Seiten umfassendes Heftchen, angeblich von einem emeritirten Pfarrer verabfasst, unter der verheissungsvollen Aufschrift: „Richard Wagner als König. Enthüllung der geheimen Verschwörung zur Ausführung seines unglaublich verwegenen Planes.“ Die Bestrebungen der Gegner riefen schliesslich einen Residenz-Tumult hervor. Auf dem Lande prallte die Wühlerei, namentlich die der Pfaffen, an dem derben Sinn des Bauern ab. Bezeichnend hierfür ist das von den Historikern überlieferte Geschichtlein, nach dem ein Allgäuer Landmann einem Geistlichen, der sich beschwerte, dass der König mit dem „lutherischen Musikanten“ soviel Umstände mache, erwiderte: „Ich seh' den König lieber bei Musikanta, als bei Pfaffa.“ — Endlich fügten die in München erscheinenden „Volksboten“ den vielen Unwürdigkeiten der Presse noch das Märchen hinzu, dass Wagner seine von ihm seit langer Zeit getrennt in Dresden lebende Gattin darben lasse, während er selbst im Ueberflusse schwelge. — Der Skandal endete eben damit, dass der Meister am 1. September 1866 München verliess und sich über Vevey und Genf nach Triebschen bei Luzern begab.

Die Vollendung der „Meistersinger von Nürnberg“, ihre Aufführung, sowie die Herausgabe verschiedener Schriften („Deutsche Kunst und deutsche Politik“) beschäftigten Wagner zunächst derartig, dass er an eine musikalische Weiterführung seines Nibelungen-Werkes nicht denken konnte. Von Interesse für diesen Abschnitt ist nur die im Sommer 1867 erfolgte Ausstellung des von Gottfried Semper vollendeten Modells für das künftige Nibelungen-Theater im Modell-Zimmer des Züricher Polytechnikums. Es war ein Meister-Werk Semper's*), im

*) Von den zahlreichen Abbildungen des Semper'schen Nibelungen-Theaters nenne ich als eine der besten die in den „Bayreuther Festblättern“ (München 1884, Verlag der Autotype-Company, Seite 7) enthaltene. Dieselbe ist in farbigem Tondrucke auf das Sauberste ausgeführt.

vornehmen Renaissance-Style ausgeführt. In seiner inneren Einrichtung entspricht das Theater, die beiden mächtigen Flügel abgerechnet, ganz den Anordnungen im Bayreuther Festspiel-Hause. Pecht hat sich seinerzeit ausführlich über den stolzen Bau ausgesprochen, der mit seinen Freitreppen, mit der Brücke über die Isar (parallel der Maximilianstrasse) sicherlich eine Zierde der Residenz gebildet hätte. Erbittert schliesst der Bericht mit den denkwürdigen Worten: „Von Pfaffen und Hofschranzen aufgehetzt, wusste es aber die Bevölkerung Isar-Athens dem König durch ihren stupiden Widerstand ein für allemal gründlich zu verleiden, sie je wieder durch derartige Unternehmungen zu ihrem Besten zu behelligen.“

Eine wunderbare Vergeltung für all' die Unbilden, die dem Meister in München geboten worden waren, übte die Erst-Aufführung der „Meistersinger von Nürnberg“ aus. Nach dieser künstlerischen Grossthat wandte sich Wagner dem „Ring des Nibelungen“ wieder zu, um „den viertheiligen Riesen-Bau in gemessener Eile zu Ende zu thürmen.“ — Eine mehrjährige stille Zurückgezogenheit in Luzern, die nur durch den Besuch treuer Freunde unterbrochen wurde, gab ihm hierzu die beste Gelegenheit. Zunächst galt es den dritten Aufzug des „Siegfried“ mit Wotan's Weckruf und der Erlösung Brünnhilde's aus dem Schlafe fertigzustellen. Diese Aufgabe musste ihm um so leichter werden, als ihm trotz aller Intriguen in München doch die beglückende Gewissheit zur Seite stand, dass sein Ring in der von ihm erstrebten Form zur Aufführung gelangen werde, sobald der letzte Federstrich an dem Werke gethan war.

Wenn man einen Einblick in die künstlerischen Grundsätze Wagner's, der sie mit aussergewöhnlicher Schärfe zu betonen beliebte, gewonnen hat, wird man erstaunt sein zu hören, dass das Münchener Hof-Theater eine Aufführung des „Rheingold“ für das Jahr 1869 plante. Die Erlaubniss zur bruchstückweisen Wiedergabe des Nibelungen-Werks von Seiten des Verfassers findet jedoch ihren Grund einzig in den für Wagner sehr ungünstigen Strömungen bei der Intendantur. Da es ihm vor der Hand unmöglich war, seine Pläne in vollem Umfange durchzu-

setzen, glaubte er sich mit dem kleinen Zugeständniss begnügen zu müssen und überliess das „Rheingold“ dem Hoftheater zur Vorbereitung.

Freilich gewähren die Vorkommnisse an dem genannten Kunst-Institut bis zur Erst-Aufführung einen traurigen Einblick in die durch Partei-Getriebe und Fanatismus zerklüfteten Theater-Verhältnisse. [illegible] Bülow hatte seine Stellung als Hof-Kapellmeister und Di[illegible] der Musik-Schule in München nach der erneuerten Aufführung von „Tristan und Isolde“ (20. und 22. Juni 1869) „aus Gesundheits-Rücksichten“ aufgegeben; Hans Richter trat an seine Stelle und begann Mitte August 1869 die Proben zum „Rheingold“. Mit rührender Liebe nahm sich der neue Orchester-Leiter des Werkes an, allein die Intendanz kargte mit der Ausstattung, sodass Wagner in Luzern mit Briefen überschüttet wurde, er möge sich eine derartige Behandlung nicht gefallen lassen. Richter versuchte seinerseits alle Hebel in Bewegung zu setzen, um solche Unwürdigkeiten zu hintertreiben; als er das Vergebliche seiner Bestrebungen einsah, nahm er kurz vor der ersten Aufführung des Tondrama's seinen Abschied. Ueber das „Rheingold“ war bereits so viel veröffentlicht worden, dass die Münchener Inszenirung eine schmähliche Enttäuschung des Publikums zur Folge haben musste. Das hatte Richter eingesehen, darin war seine Handlungs-Weise begründet; sie bedeutete einen Schritt zur Rettung seiner und Wagner's künstlerischer Ehre, nicht eine „Insubordination“, wie die bayerischen Hetz-Blätter damals meinten. Der Meister brachte das Opfer und kam von Luzern nach München, um selbst nach dem Rechten zu sehen. Mit tiefer Betrübniss gewahrte er die jammervolle Lage der Dinge und erklärte schliesslich gefasst, dass er gegen eine Aufführung des Drama's nichts einwenden wolle, wenn Richter, der bereits verabschiedet war, als „gastirender Kapellmeister“ die musikalische Leitung führe. Dann reiste Wagner wieder nach seinem Asyl in der Schweiz ab. Der Bureaukratismus der Münchener Intendanz erfüllte selbst die kleine Bedingung des Meisters nicht. Franz Wüllner führte bei der „Rheingold“-Première den Taktstock.

Natürlich wirbelten die Vorgänge wieder viel Staub auf und die Tages-Blätter verabsäumten nicht, den Geifer ihrer Gehässigkeit gegen Wagner auszuspritzen. Man warf ihm vor, er missbrauche seine Gewalt über den König Ludwig zum Besten seiner kostspieligen Unternehmungen, er zerrütte die Münchener Theater-Verhältnisse, er kranke an massloser Selbst-Ueberschätzung und betrüge die Landes-Kasse durch seine „grossartigen Universal-Pläne" um bedeutende Summen. — Den Meister liessen all' diese Anfeindungen kalt, er schuf still an seinem Werke weiter. Nur als der Berner „Bund" von den Zeitungs-Enten Notiz nahm, veröffentlichte er in dem genannten Blatte die nachfolgende, bezeichnende Erklärung: „Als getreuer Abonnent des „Bund" bekümmert es mich, so unsinniges Zeug, wie letzthin nach Ihrer Angabe die „Weser-Zeitung" aus München über meinen angeblichen Einfluss auf den König von Bayern und dessen Prinzipien verbreitete, in Ihrem Blatte ganz ernstlich abgedruckt zu sehen. In München und namentlich in den dortigen Hof-Kreisen wird man natürlich über so etwas nur lachen; ärgerlich ist es aber, auch Ihren Schweizer Lesern so Thörichtes aufgebunden zu sehen. Haben Sie die Güte, nicht zu meiner Rechtfertigung, sondern zur Orientirung des Publikums über die unglaubliche Lügenhaftigkeit der allermeisten mich betreffenden Zeitungs-Gerüchte, diese Zeilen in Ihr geschätztes Blatt aufzunehmen." — Trotz dieser Gegenmassregel sind doch die Vorgänge in München gelegentlich der „Rheingold"-Aufführung von der Presse in tendenziöser Weise breitgetreten worden. Die Veranlassung zu einer derartigen Haltung der Publizistik ist gänzlich unklar. Die politischen Fragen, die seit 1866 die Welt beschäftigten, sichern davor, dass wir es mit einem an die Sauregurken-Zeit erinnernden, traurigen Nothbehelf zur Füllung der Spalten zu thun haben. Es muss also die Absicht vorgelegen haben, Wagner um jeden Preis zu vernichten. Weshalb aber dies? Etwa weil man sich der thörichten Ansicht hingab, dass Wagner eine politisch bedeutsame Rolle spiele? Im letzteren Falle ging man von falschen Voraussetzungen aus, ersterenfalls wählte man ein verabscheuungswürdiges Mittel. Nicht in der über-

zeugungstreuen Gegnerschaft liegt das Verabscheuungswürdige, nicht in dem kritischen Glauben, dass Wagner's Muse die Existenz-Berechtigung abzusprechen sei, sondern in der Art, in der man den Kampf führte. Ist auch solche Art des Vorgehens gegen einen bedeutenden Mann (sei er Politiker, Schriftsteller oder Künstler) bis zur Gegenwart nichts Neues, bietet sie auch in Rücksicht auf die Korruption eines Theiles der Presse nichts Absonderliches, so bleibt sie doch immer im höchsten Grade verwerflich. Das Hineinziehen einer sachlichen Abwägung in die persönliche Malice zeugt gleichermassen von der niederen Gesinnung, wie von der mangelnden Bildung des Gegners. — —

Bis zum Winter 1869 hatte Wagner seinen „Siegfried" beendigt. Er war dem königlichen Beschützer gewidmet und mit einem sinnigen Gedicht als Beigabe nach München gesandt. Das Poem, welches: „Bei Vollendung des Siegfried" betitelt ist, findet sich am Schlusse des VIII. Bandes der ges. Schriften Wagner's (S. 414) und lautet:

„Sie ist erweckt, die lang' in Schlaf verloren,
erfüllt ist nun des Gottes stummer Rath:
den sie geliebt, noch ehe er geboren,
den sie beschirmt, noch eh' an's Licht er trat,
um den sie Straf' und Göttergrimm erkoren,
der nun als kühner Wecker ihr genaht:
zu ihr ward auf den Fels er hingetrieben,
der nur erwuchs, weil sie ihn sollte lieben.

Ein Wunder! Doch kaum wunderbar zu nennen,
dass hier ein Knab' zu Jünglingskraft gereift:
der mochte muthig durch die Wälder rennen,
ihm nützt' es, wenn der Jahre Rad sich schweift.
Als gröss'res Wunder muss ich dies erkennen,
wenn Mannes Vollkraft schon das Rad bestreift,
dass Dem die Jahre dann die Kräfte stärken
zu seiner Jugend unerfüllten Werken.

Und diese That ist Deinem Freund gelungen:
was eilf der Jahr' in stummen Schlaf er schloss,
das hat er nun zum Leben wach gesungen,
der hold Erweckten ein't sich der Genoss.
Und doch, wie wär' dies Wecklied je erklungen,
wenn Deiner Jugend Blüthe mir nicht spross?
Mich mahnt der Tag, an dem ich Dir es sende,
dass gänzlich sich zu Dir das Wunder wende." —

Gegen die Cliquen-Wirthschaft in München, namentlich am dortigen Hof-Theater, wusste sich Wagner auf's Trefflichste zu schützen — durch Stillschweigen. Während des Jahres 1870,

da er an der „Götterdämmerung“ unausgesetzt arbeitete (der erste Aufzug nebst Vorspiel war im Juni beendet), traf von der Münchener Intendanz die Anfrage ein, ob er für die beabsichtigte „Walküre“-Aufführung einen geeigneten Dirigenten empfehlen könne. Wagner's Antwort lautete: „Er trüge die feste Absicht, sich in die Münchener Theater-Verhältnisse in keiner Weise zu mischen.“ — Und die Intendanz gerieth wirklich darob in peinliche Verlegenheit; denn Richter konnte man nach dem „Rheingold“-Vorfall nicht auffordern, und Bülow lehnte ab.

All' dieser Partei-Fanatismus in der bayrischen Hauptstadt festigte den Meister täglich mehr in der Ueberzeugung, dass München nicht der Ort sei, der sich zu einer Durchführung des grossen Nibelungen-Unternehmens eigne. Dass das Werk aber schon in Rücksicht auf seinen königlichen Beschützer im Bayern-Lande das Licht der Welt erblicken müsse, war ihm ebensowenig unklar. Die immer mehr ihrer Vollendung sich nähernde „Götterdämmerung“ drängte ihn zu einem endgültigen Entschlusse. So kam er nach langem Ueberlegen auf die kleine markgräfliche Residenz in Oberfranken, auf das Städtchen Bayreuth am rothen Main. — Bayreuth eignete sich nach der Anschauung des Meisters trefflich für seine Theater-Pläne; die Kosten des zu errichtenden Festspiel-Hauses hoffte er aus freiwilligen Beiträgen seiner Freunde und der deutschen Musiker wie Künstler decken zu können Karl Tausig war der Erste, den Wagner in diesen Plan einweihte. — Im März 1871 beginnt mit der Flug-Schrift: „Ueber die Aufführung des Bühnen-Festspiels: Der Ring des Nibelungen“ die Verwirklichung des grossen Vorhabens. Wagner legte die Grund-Gedanken desselben dar und warb um Freunde für sein Unternehmen.

Um die Mitte des April verliess der Meister Luzern in Begleitung seiner Gattin Cosima, um der Hauptstadt des neuen deutschen Reichs einen Besuch abzustatten. Sein Weg führte ihn durch Oberfranken, und es wäre in Rücksicht auf die bevorstehenden Absichten mit Bayreuth thöricht gewesen, hätte er nicht die Gelegenheit benutzt, dem Flecken einen Besuch abzustatten. Am 17. April traf er in der von sanft ansteigenden Höhenzügen umgebenen, reizend gelegenen Stadt ein und

nahm in der „Sonne“ Quartier. Eine genauere Prüfung ergab, dass kein Ort günstigere Bedingungen für die Verwirklichung seines Planes bot. Freilich war das alte markgräfliche Opern-Haus durchaus ungeeignet für das Unternehmen; allein mit dem Gedanken eines Theater-Bau's war er bereits vollständig vertraut. Der historische Boden, auf dem die Stadt stand, die angenehme Umgebung derselben, sowie ihre dem Herzen Deutschlands nahe Lage musste die Fremden anziehen. Dazu kam, dass die städtischen Vertreter, mit denen Wagner privatim in Beziehungen trat, sich in jeder Hinsicht zuvorkommend und geneigt zeigten. Hochbefriedigt mit den vorläufigen Ergebnissen, verliess der Meister am 20. April Bayreuth, um sich über Leipzig und Dresden nach Berlin zu wenden.

Vom Berliner Aufenthalte erwähne ich nur die denkwürdige Musik-Aufführung im Opern-Hause, zu welcher der Kaiser und der Hof erschienen waren. Wagner, der dirigirte, wurde mit Lorbeer-Kränzen und Blumen geradezu überschüttet. Im zweiten Theile der Vortrags-Ordnung hatte Beetz Wotans Abschied von Brünnhilde und den Feuerzauber aus der „Walküre“ gesungen. Dieses Bruchstück rechtfertigt das Interesse des reichshauptstädtischen Besuchs für die vorliegende Abhandlung.

Unmittelbar nach dem erwähnten Konzerte reiste Wagner über Leipzig und Darmstadt nach Luzern zurück, um an die Ausführung des Nibelungen-Planes zu gehen. Im Juli 1871 erschien denn auch der Klavier-Auszug zu „Siegfried“; derjenige zur „Walküre“ war bereits im Jahre 1865 der Oeffentlichkeit übergeben worden. — Nur für kurze Zeit lähmte den Meister der Tod Tausig's (17. Juli 1871 zu Leipzig) in seiner Thatkraft. Dann trat er, als die Pläne zum Theater-Bau (Ges. Schr. Bd. IX, Anhang) fertig vor ihm lagen, mit den städtischen Behörden von Bayreuth in Unterhandlung.

Banquier Feustel, der Vorsteher der Stadtverordneten Bayreuths, war der Erste, an den sich Wagner wandte. Er stiess auf das liebenswürdigste Entgegenkommen, zwischen dem Meister und der Feustel'schen Familie entspann sich sogar später ein enges Freundschafts-Verhältniss. Die Anfrage Wagner's lautete: Wie die städtischen Behörden sich zur Frage

des Baues eines Festspiel-Hauses stellten. Ob man den geeigneten Platz, etwa 200 Fuss an Grund und Boden im Geviert, dazu belassen wolle? Ob ungefähr 200 Künstler (Mitwirkende) und 2000 Fremde in dem fränkischen Städtchen Unterkunft finden könnten? — Dem Meister wurde umgehender Bescheid zu theil: Man wollte ihn in seinem Unternehmen mit Freuden unterstützen.

Kaum war die Thatsache bekannt geworden, dass Wagner nunmehr ernstlich an die Verwirklichung seiner Pläne dächte, als andere Städte die Einträglichkeit des Vorhabens ebenfalls einsahen und an den Meister mit Vorschlägen herantraten (Baden-Baden, Darmstadt u. a.); allein die Entscheidung war bereits getroffen worden und am 14. Dezember früh 9 Uhr langte Wagner in Bayreuth an, um das ihm von den städtischen Behörden überwiesene Grundstück für das Festspiel-Haus zu besichtigen. Zugleich mit ihm waren Bau-Inspektor Neumann-Berlin, der die Pläne zum Nibelungen-Theater entworfen hatte, und Maschinenmeister Brand-Darmstadt eingetroffen.

In der „Sonne", wo der Tondichter abgestiegen war, hatte der Wirth ihm einen festlichen Empfang bereitet. Tags darauf nahm man das am Stuck-Berge belegene Grundstück in Augenschein, das sich für die Zwecke eines Theater-Bau's vortrefflich eignete. Der Magistrat erklärte sich bereit, zu Park-Anlagen um das geplante Festspiel-Haus noch einige Morgen Land herzugeben, sowie eine Strasse bis zu demselben anzulegen. Auf diese günstige Abmachung hin erklärte denn Wagner unter herzlichem Danke für das Entgegenkommen seitens der Behörden, dass die Grundstein-Legung im kommenden Frühjahre vollzogen werden sollte, damit man die Arbeiten zum Baue selbst ohne Verzug vornehmen könne. Hochbefriedigt von den Ergebnissen seiner Bayreuther Reise verliess der Meister am 16. Dezember die freundliche Stadt, um in Mannheim an der Spitze des dortigen Wagner-Vereins einen dreitägigen Triumph zu feiern. Seine glücklich erfolgte Ankunft, verbunden mit einem herzlichen Grusse meldete er sofort telegraphisch an Feustel. —

Am 31. Januar 1872 finden wir Wagner wieder in Bayreuth. Das Grundstück am Stuck-Berge hatte aufgegeben werden müssen, weil einer der Mitbesitzer nicht in die Veräusserung willigte. Dafür gab der Magistrat eine bedeutend grössere, 18½ Morgen grosse Fläche nach dem Bürgerreuth, einem beliebten Ausflugs-Orte, frei, die auch landschaftlich weit schöner lag. Dieser dritte Aufenthalt in der markgräflichen Residenz hatte ganz wesentliche Beschlüsse im Gefolge. Abgesehen von der endgültigen Entscheidung über die Bauplatz-Angelegenheit wurde die Bildung eines ständigen Verwaltungsraths für die Festspiele mit Bürgermeister Muncker, Banquier Feustel und Rechtsanwalt Käfferlein an der Spitze, beschlossen; weiter aber erwarb der Meister vom Rentner Stahlmann ein am Rennwege (nach der Rollwenzelei) belegenes Grundstück für sich, auf dem sein Heim „Wahnfried“ erstehen sollte. Für den kommenden Sommer miethete er sich im „Gasthause zur Fantasie“ (Damdorf) ein. So hatte der von den Wogen des Geschicks in der Welt umhergeworfene, grosse deutsche Künstler endlich eine Heimath erworben, in der er schaffend und wirkend ausruhen konnte von den Kämpfen eines wildbewegten Lebens. — All' diese Abmachungen beanspruchten nur einen Zeitraum von drei Tagen, am 3. Februar reiste er wieder nach der Schweiz ab, um dort die Komposition des dritten Aufzuges seiner „Götterdämmerung“, und damit den Riesenbau der Tetralogie zu beendigen. Kurze Zeit darauf siedelte er nach seinem Bayreuth für immer über, nachdem er sechs Jahre in dem schweizerischen Exile geweilt hatte.

Es war am 24. April 1872, nachmittags 4 Uhr, als Wagner in dem neuen Heime eintraf. Die ersten Tage verbrachte er in dem gastfreien Hause des Freundes Feustel, dann bezog er die bereits bei seinem letzten Aufenthalte ausbedungene Behausung in der „Fantasie“. Am 29. April geschah der erste Spatenstich für das neue Festspiel-Haus, am 19. Mai traf Baumeister Brückwald-Leipzig ein, um die Ausführung der abgeänderten Neumann'schen Pläne zu überwachen. Lange Zeit vorher hatte der Verwaltungsrath bereits über den Empfang und die Unterbringung der zur Grundsteinlegung eingeladenen Gäste Beschluss gefasst.

Ueber den wichtigen Akt selbst in den Pfingst-Tagen (18. bis 24. Mai) des Jahres 1872 verweise ich auf das schon oft angeführte Werk Glasenapp's: „Richard Wagner's Leben und Wirken", Band II, Seite 338—353. Der Schriftsteller widmet der erhebenden Feierlichkeit einen ganzen Abschnitt, schildert das Leben und Treiben in Bayreuth beim Empfange der Gäste, die grossen musikalischen Thaten jener Tage und endlich die Grundstein-Legung selbst.*) — „Sei gesegnet, mein Stein, stehe lang und fest!" —, das waren die Worte, welche die drei ersten Hammerschläge des Meisters begleiteten. In den Grundstein war unter anderen Dokumenten ein telegraphischer Gruss König Ludwig's eingeschlossen worden, der folgenden Wortlaut hatte:

„An den Dichter-Komponisten Herrn Richard Wagner in Bayreuth Aus tiefstem Grunde der Seele spreche ich Ihnen, theuerster Freund, zu dem ganz Deutschland so bedeutungsvollen Tage meinen wärmsten aufrichtigsten Glückwunsch aus. Heil und Segen zu dem grossen Unternehmen im nächsten Jahre! Ich bin heute mehr denn je im Geiste mit Ihnen vereint.
Kochel, den 22. Mai 1872. Ludwig."

Auch einen Weihe-Spruch Wagner's barg der Stein. Er enthielt die wenigen Zeilen:

„Hier schliess' ich ein Geheimniss ein,
da ruh' es viele hundert Jahr',
so lange es verwahrt der Stein,
macht es der Welt sich offenbar."

Das kleine bayrische Städtchen hatte wohl noch nie eine solch illustre Gesellschaft beisammen gesehen. Die Huldigungen in den Konzert-Aufführungen, deren Mittelpunkt der Meister selbst war, übersteigen alle Begriffe. — Am 24. Mai waren die Fest-Theilnehmer allesammt verschwunden, „Bayreuth, soeben noch Zeuge des lautesten und buntesten Lebens, lag in alter, friedlicher Stille", so schliesst Glasenapp seinen Bericht. „Ueber ihm aber war in strahlendem Schimmer der Stern seines dauernden Ruhmes aufgegangen. Durch die eben stattgefundene Feier hatte es die Weihe empfangen für seine hehre Aufgabe: Heimstätte und Ausgangspunkt zu werden für die wahre und

---

*) Neben Friedr. Nitzsche's „Richard Wagner in Bayreuth" (Chemnitz, Ernst Schmeitzner) vergl. auch Rich. Wagner's ges. Schriften, Band IX, Seite 384 ff.: „Das Bühnen-Festspielhaus zu Bayreuth, nebst einem Bericht über die Grundstein-Legung desselben." —

einzige Kunst-Uebung, welche, wie die Liebe, nicht das Ihre sucht; die nichts will, als im Spiegel des Scheines die tiefste und ernsteste Wahrheit, und keine anderen Geniessenden erwartet, als die dieser Wahrheit Bedürftigen: die nichts Anderes erstrebt, als die Freiheit, welche ihr noth thut, um ihr Ziel erreichen zu können, und keine anderen Interessen verfolgt, als die Gewinnung und dauernde Sicherung dieser Freiheit. Ihr Kampf- und Feldzeichen aber heisst — höchste Uneigennützigkeit und Selbstlosigkeit, zu welcher der Meister durch sein eigenes Leben das Vorbild geboten, und welche, diesem hohen Beispiele gemäss, seine Künstler schon bei der vorbereitenden Feier bewiesen und so lange beweisen werden, als ihnen die Nation dieses Opfer aufzuerlegen für gut findet.“ — —

Noch während der Feiertage war der Verwaltungsrath zusammengetreten und hatte beschlossen, den Bau des Festspiel-Hauses möglichst zu beschleunigen, sowie die Erst-Aufführung des Nibelungen-Ringes für den Sommer 1874 zu ermöglichen. — In grellem Gegensatz zu der Begeisterung hier stand die Presse Deutschlands, die sich in den albernsten Narrenpossen erging. Wagner hiess der neue Tetzel, die Wagner-Vereine belegte man mit dem Namen eines Kinder-Kreuzzuges, ein Münchener Arzt trat sogar den Beweis an, dass Wagner geisteskrank sei. Das kann Alles nicht verwundern, wenn man bedenkt, dass mit dem zunehmenden Enthusiasmus der Freunde auch die Erbitterung der Feinde wachsen musste, dass diese, je mehr die Sache für sie verloren schien, kein Mittel scheuten, den ihnen verhassten Meister zu stürzen. —

Im Winter 1872—73 war in Bayreuth bereits eine „Nibelungen-Kanzlei“ eingerichtet, in der junge Musiker mit dem Ausschreiben der Stimmen beschäftigt wurden. Der Versenkungs-Raum (40 Fuss tief) des Festspiel-Hauses stand ummauert da, die vier Eckpfeiler, die das Dach zu tragen bestimmt waren, ragten zu stattlicher Höhe empor. — Am 2. August 1873 war der Bau soweit gediehen, dass das Richtfest stattfinden konnte. So hatte man in nicht voll ein und einem viertel Jahre das Riesen-Gebäude unter Dach und Fach gebracht.

Die Hebe-Feier gestaltete sich zu einem tiefergreifenden, bedeutungsvollen Akte, — tiefergreifend, weil sie eine äussere Krönung des seit Jahren angestrebten Bau's darstellte, — bedeutungsvoll, weil zwei Heroen der Tonkunst, Richard Wagner und Franz Liszt, den Segen über ein Haus sprachen, in dem fortan die Kunst in ihrer deutschesten Gestalt gepflegt werden sollte. Die ganze Einwohnerschaft Bayreuth's wohnte dem Feste bei.

„Es vertraute Einer auf deutsches Wesen,
Nun hört, ob er damit unglücklich gewesen
In langen Jahren schuf er sein Werk,
Ihm gab das Vertrauen Kraft und Stärk';
Und dass er sein Werk getrost vollende,
Beut ein König ihm selbst die Hände.
Im bayerischen Frankenland
Reicht ihm der Bürger nun auch die Hand,
Und hat er auf sich selbst vertraut,
Vertrauen nun auch das Haus ihm baut,
Damit sein Werk aus seinem Plan
Und deutlich auch tret' an die Welt heran.“ —

So lautete der Weihe-Spruch des Baumeisters; und die Kapelle der Chevauxlegers stimmte den Choral: „Nun danket alle Gott!“ — an. Dort unten zu Füssen der Fest-Gäste lag, vom Scheine der Abend-Sonne goldig überzogen, das stille Bayreuth. — Wohl mögen es ernste Gedanken gewesen sein, die des Meisters Herz bewegten! Als sich jedoch der Jubel in einem „Hoch!“ auf Wagner Luft machte, da warf auch der Gefeierte alle Schwermuth von sich. Noch am späten Abend befand er sich im Theater-Saal unter den fröhlich zechenden Arbeitern, wo ihm bei den Klängen des „Rienzi“-Vorspiels begeisterte Huldigungen dargebracht wurden. —

Den Plan, den „Ring des Nibelungen“ schon im Jahre 1874 auf die Bühne zu bringen, hatte man aufgeben müssen. Nicht zum Wenigsten daran Schuld war der Mangel an Geld. Trotz eines erneuten Ausschreibens der Patrone, trotz überall ausgelegter Unterschrifts-Listen flossen die Mittel doch nur spärlich ein. Das Meiste gab der Meister selbst aus den Erträgnissen der von ihm geleiteten Konzerte und König Ludwig II. Allein auch das in Aussicht genommene Jahr 1875 sollte ihm noch nicht die Erfüllung seiner Wünsche bringen, wenigstens nur eine theilweise. Man hatte eben das gewaltige Unternehmen in seinen Anforderungen unterschätzt.

Unterdessen war die Instrumentation der „Götterdämmerung“ beendet, Wagner in sein neues Heim „Wahnfried“ eingezogen, das innere Gerüst im Festspiel-Hause abgebrochen und die Dekorationen eifrigst in Angriff genommen. Nicht minder fleissig regte es sich in dem „musikalischen Büreau“, wo ganze Berge von Stimmen fertig geschrieben lagen. Hans Richter befehligte den Schwarm der Kopisten. Im Juli 1875 trafen nacheinander die Sänger und Sängerinnen zu den Vorproben ein, unter ihnen Betz und Niemann-Berlin, Fr. Materna-Wien, das Ehepaar Vogl-München, Glatz-Pesth, für den später Unger die Rolle des Siegfried übernahm, u. a. Man übte zunächst im Landhause des Meisters unter seiner Leitung, während einer der jungen Musiker aus der „Nibelungen-Kanzlei“ die Begleitung ausführte. Das war im Juni. Am 31. Juli langten die Orchester-Musiker an und die Proben im Festspiel-Hause konnten ihren Anfang nehmen. Unter den Spielern, die aus aller Herren Ländern herbeigeströmt waren, befand sich auch August Wilhelmy, der bekannte Geiger.

Als Wagner am Arme Franz Liszt's zur ersten Ensemble-Probe in das Haus trat, stimmte das Orchester das Walhall-Motiv an und Betz sang als Wotan dem Meister die ernsten Worte aus dem „Rheingold“-Drama entgegen:

> „Vollendet das ewige Werk:
> auf Bergesgipfel die Götterburg,
> prachtvoll prahlt der prangende Bau!
> Wie im Traum ich ihn trug, wie mein Wille ihn wies,
> Stark und schön steht er zur Schau:
> Hehrer, herrlicher Bau!“ —

Ein donnernder Tusch schloss sich der Huldigung an. Dann begann das Einstudiren. Zahlreiche Gäste waren von Ausserhalb eingetroffen, um den interessanten Proben beizuwohnen. Auf den Stufen des amphi-theatralischen Zuschauer-Raumes lagerten diese Enthusiasten auf ihren Plaids und Ueberziehern, sie sassen auf umgestülpten Cementfässern und Kisten und jeder vergass über der Schönheit des Augenblicks das Unbequeme, das er mit sich im Gefolge führte. — Am 12. August schlossen die Uebungen mit dem letzten Aufzuge der „Götterdämmerung“. Noch einmal vereinte das gastliche Haus Wagner's die Sänger

und Musiker, dann drückte man sich die Hände: „Auf Wiedersehen im nächsten Jahre zur grossen That!“ — Still und verlassen lag die Stadt und ihre Umgebung wieder da.

Nunmehr war es dem Meister möglich, den Sommer 1876 als Zeitpunkt für die Festspiele bestimmt in's Auge zu fassen. Ein diesbezügliches Rundschreiben erging an die Patrone. Noch vor seiner Abreise nach Wien, die er zwecks Leitung des unverkürzten „Tannhäuser“ und „Lohengrin“ mit seiner Familie für zwei Monate in den letzten Tagen des Oktober 1875 antrat, war auch der umfassende Proben-Plan für den kommenden Sommer bis in die kleinsten Einzelheiten hinein ausgearbeitet. —

Endlich stand das bedeutsame Ereigniss vor der Thür. Es brachte für den Verwaltungsrath, der um zwei Mitglieder vermehrt worden war, namentlich aber für Wagner eine kaum zu bewältigende Arbeits-Last mit sich. Zunächst musste Ersatz für mehrere Sänger geschafft werden, denen es unmöglich war, ihren Verpflichtungen nachzukommen. Das Wagner-Theater selbst war im Zuschauer-Raum fertig gestellt; an den Dekorationen und Maschinerien arbeiteten Brand aus Darmstadt und die Münchener Hof-Maler unausgesetzt. Am 1. Juli 1876 bevölkerte sich das bisher todte Bayreuth wieder. In bunten Schaaren pilgerten die Künstler herbei, dem Rufe ihres Meisters Folge zu leisten. Am 3. Juli begannen die Proben zum „Rheingold“. Wie Wagner während derselben eingriff, wie er bald dem Orchester, bald den Sängern Winke ertheilte, darüber hat sich Heinrich Porges in seinen trefflich geschriebenen Heften: „Die Bühnen-Proben zu den Bayreuther Festspielen des Jahres 1876“ (Leipzig, Siegismund & Volkening) ausführlich verbreitet. Dramatiker durch und durch, musste es dem Meister leicht fallen, in Musik wie Handlung das belebende Element zu betonen, das Ganze mit dem Nimbus der Natürlichkeit zu umgeben. — Der erste Proben-Cyklus währte bis zum 12. Juli; der Dreizehnte war ein Ruhetag, dann begann der zweite Cyklus, der sich vom 14. bis 26. Juli hinzog, am 29. Juli der Dritte. Zu ihm wurden bereits Zuhörer zugelassen, deren Zahl sich täglich vermehrte. Interessant ist es, die Berichte jener Glücklichen zu lesen, oder von ihnen zu hören, wie sie,

der Welt entrückt, in den heiligen Hallen des Kunst-Tempels im reinsten Genusse schwelgten, wie sie aus ihren Ueberraschungen nicht heraus kamen. Sie schildern das Ganze als eine Art Traumbild, als Erscheinung einer himmlischen Vision, bei der man das Erwachen fürchtet. Und mitten in diesem Leben und Treiben tauchte die Gestalt des Meisters bald auf der Bühne, bald wieder im Zuschauer-Raum auf. Wie ein Arbeitsmann ging er einher, für Jeden hatte er ein freundliches Wort, die vielen Huldigungen aus dem Kreise der Sänger, der Musiker und des Publikums schlicht und bescheiden entgegennehmend. Trotz der sengenden Sommer-Hitze war bei Niemand eine Spur der Ermüdung wahrzunehmen.

Am 6. August begannen die Haupt-Proben. Zu ihnen, so ging das Gerücht, wollte König Ludwig von Bayern nach dem Städtchen am rothen Main kommen. Bayreuth rüstete sich also zum festlichen Empfange. Der idealistische Sonderling traf in der Nacht vom 5. zum 6. August um 1 Uhr ein; aber der königliche Zug hielt nicht am Bahnhofe, sondern in der Nähe der „Rollwenzelei", wo der Meister seinen Protektor allein in Empfang nehmen durfte. Am folgenden Abend waren die Zugänge zum Festspiel-Hause für Jedermann gesperrt. Das „Rheingold" ging vor dem Monarchen allein in Szene. Nach der Probe, die hinsichtlich ihrer Güte einer Erst-Aufführung völlig gleichkam, durchfuhr der König unter beispiellosem Jubel vieler Tausender die erleuchtete und im Flaggen-Schmucke prangende Stadt. — Zu den Haupt-Proben der nächsten drei Abende war das Publikum zugelassen worden. Der König hatte selbst den Wunsch ausgesprochen, das Haus voll zu sehen. So bot denn der Zuschauer-Raum einen prächtigen Anblick dar. Die Huldigungen, die man in der Folge dem Meister und seinem königlichen Beschützer brachte, äusserten sich nicht in lautem Jubel, aber die Herzen Aller waren von den wundersamsten Gefühlen voll bis zum Zerspringen. Der König liess den Mitwirkenden seine aufrichtigste Bewunderung aussprechen. Sobald der Vorhang über dem dritten Aufzuge der „Götterdämmerung" sich geschlossen hatte, begab der König sich in Begleitung

Wagner's nach der „Eremitage", und fuhr unter herzlicher Verabschiedung nach Schloss Hohenschwangau ab. — —

Nun war die mühevolle Arbeit beendet. Das Riesenwerk sollte, frei von allen Guss-Nähten, der grossen Oeffentlichkeit gezeigt werden; die Tage der eigentlichen Festspiele rückten heran.

Das Aussehen Bayreuth's ist ein gänzlich verändertes. Auf den Strassen herrscht in den Mittags-Stunden ein buntes Leben und Treiben, die Gasthäuser sind überfüllt. In allen Läden prangt des Meisters Bild, das Bild des Festspiel-Hauses; Händler rufen die Wagner-Literatur aus. Cigarren-Verkäufer bieten Wagner-, Walküren-Cigarren an. Denkmünzen, Büsten des Meisters werden feilgehalten. — Um 4 Uhr nachmittags treffen der Grossherzog von Weimar, Prinz Wilhelm von Hessen und andere gekrönte Häupter ein, eine Stunde später hält der Sonderzug mit dem deutschen Kaiser in der Bahnhofs-Halle. Wagner ist selbst erschienen, um den greisen Monarchen zu begrüssen, der mit ihm lange auf's Leutseligste spricht. Unter Jubelrufen und Blumen-Spenden fährt der Kaiser durch eine Strasse von Laubgewinden und Fahnen nach dem Schlosse. Auf der Strasse von der Eremitage ertönen neue Rufe. Der Grossherzog Friedrich von Baden mit seiner Gemahlin Louise, der Gönnerin des Meisters, waren eingetroffen. Am Abend bringt man dem obersten Herrscher einen Fackelzug, in magischer Beleuchtung rauschen die Wasserwerke, Leuchtkugeln steigen in die Lüfte und brausende „Hoch"-Rufe wälzen sich durch die unabsehbare Menge. Das ist die Physiognomie Bayreuth's am Vorabend zu den ersten Festspielen! —

Der folgende Tag (13. August) brachte die Aufführung des „Rheingold". Obgleich der Anfang auf 7 Uhr abends festgesetzt war, herrschte bereits am Nachmittag um 4 Uhr um das Festspiel-Haus und auf dem Wege zu ihm wildes Gedränge. Ein internationales Leben entfaltete sich dort. Musikfreunde und Künstler aus allen Ländern Europa's waren vertreten. Zu den bereits genannten Fürstlichkeiten hatten sich im Laufe des Tages der Herzog von Anhalt mit dem Erbprinzen, der Grossherzog von Mecklenburg-Schwerin, ein russischer Grossfürst und der Kaiser von Brasilien eingefunden. Der letztgenannte

Herrscher stattete, was ich gleich an dieser Stelle bemerken will, dem Meister nach der „Rheingold"-Aufführung noch einen Besuch ab, der sich bis nach Mitternacht hinzog. Um 7 Uhr ertönte Donner's Ruf als Fanfare*), alle Besucher eilten auf ihre Plätze. Dann trat Kaiser Wilhelm mit seiner Tochter, der Grossherzogin von Baden, in die Fürsten-Loge. Unbeschreiblicher Jubel begrüsste das hohe Paar. Es ward dunkel im Zuschauer-Raume, aus der unterirdischen Tiefe des Orchesters klang das Motiv des Ur-Elements in seiner erhabenen Ruhe herauf. —

Was die Vertheilung der Haupt-Rollen anlangt, so sang den Wotan Betz-Berlin, Donner Niering-Darmstadt, Froh Weiss-Breslau, Alberich Hill-Berlin Mime Schlosser-München, Fasolt Eilers-Koburg, Fafner von Reichenberg-Graz, die Frika Frau Sadler-Grün, Woglinde Lilli Lehmann-Berlin, Wellgunde Marie Lehmann, ihre Schwester, und Flosshilde Frau Dr. Damm-Lannert aus Berlin. — Es war eine in jeder Hinsicht vollendete Wiedergabe, an deren Schlusse nach sekundenlangem Schweigen sich ein Toben des Beifalls erhob, wie es vielleicht nie wieder gehört wurde. Man rief nach Wagner und den Darstellern, — jedoch umsonst. Niemand zeigte sich: erst allmählich verstummte der Tumult.

Am folgenden Tage prangte am Eingange zum Festspiel-Hause ein Anschlag, in welchem der Meister das Publikum um Entschuldigung bat, wenn weder er, noch die Sänger einem Rufe aus dem Zuschauer-Raume Folge leisteten. Er wünsche nicht, dass die Gedanken von dem Kunstwerke als solchem auf den Komponisten oder die Darsteller abgelenkt würden. — eine Anschauung, die jede gute Theater-Leitung annehmen sollte. — Während des Vormittag besichtigte Kaiser Wilhelm I. unter Wagner's Führung das Theater vom Orchester und der Bühne bis zu den Versenkungen und dem Maschinen-Raume.

*) Wagner hatte für Kühnert selbst niedergeschrieben und bestimmt, dass man als Sammel-Ruf für die „Rheingold"-Vorstellung Donner's: „Heda, heda, hedo!" —, für die „Walküre" das Nothung-Motiv, für „Siegfried" das Siegfried-Motiv und für die „Götterdämmerung" das Walhall-Motiv blase.

Auch die Wiedergabe der „Walküre" glückte in allen Punkten. Ueberall lohte die Begeisterung in hellen Flammen auf. Der Kaiser, der nach der Vorstellung abzureisen gedachte, liess den Tondichter nach dem Fürsten-Zimmer befehlen und sprach seine aufrichtige Bewunderung über das geniale Werk aus, zugleich auch seine innige Freude über den Aufenthalt im freundlichen Bayreuth.

Ein Unwohlsein des Sängers Betz verzögerte die „Siegfried"-Aufführung um einen Tag. Um so abgerundeter und köstlicher fiel sie aus, ebenso wie die „Götterdämmerung" am 17. August. Eine Schilderung von dem Eindrucke zu unternehmen, den die Tetralogie in ihrer Gesammtheit auf alle Hörer machte, würde vergebliches Mühen sein. Jeder, der für Wagner's unsterbliche Schöpfungen Begeisterung empfindet, wird nachfühlen können, was für ein Glück die Herzen dieser Gemeinde durchzog, als sie unter des Meisters Hand in die Wunder-Gefilde eingeführt wurden. Es war eine Seligkeit, die an Ueberschwänglichkeit grenzt. Wie sich der musikalische Werth der Tetralogie vom „Rheingold" ab steigert, um in der „Götterdämmerung" den Gipfelpunkt zu erreichen, so konnte auch von einer Abschwächung der begeisterten Stimmung nicht die Rede sein. Als daher der Vorhang sich über den Trümmern der Gibichungen-Halle, dem fluthenden Rhein und dem in Flammen aufgehenden Walhall schloss, kannte das mit tiefer Erschütterung gepaarte Entzücken keine Grenzen. Man blieb auf den Plätzen und beschloss, so lange nach dem Meister zu rufen, bis er sich vor dem Vorhange zeigte. Und wirklich erschien er sichtlich bewegt. Tiefer Ernst ruhte auf seinem Antlitze, als er die bekannten Worte an die Fürsten und sein Volk richtete: „Ihrer Gunst und den grenzenlosen Bemühungen der Mitwirkenden, meiner Künstler, verdanken Sie diese That. Was ich Ihnen noch zu sagen hätte, liesse sich in ein paar Worte, in ein Axiom zusammenfassen. Sie haben gesehen, was wir können, wollen Sie jetzt. Und wenn sie wollen, so haben wir eine Kunst." —

Erst am 18. August, gelegentlich des Festmahls im Theater-Saal, an dem sich über siebenhundert Gäste betheiligten,

ging Wagner auf das abgeschlossen hinter ihm liegende Unternehmen in längerer Rede ein. Er dankte Allen, seinen Patronen, Gönnern und Freunden, den Sängern und Musikern, für ihre aufopfernde That, berührte die schnöden Verleumdungen in der Presse, um am Schlusse nach einer geistreichen Verflechtung des Chorus mysticus aus „Faust II" („Alles Vergängliche ist nur ein Gleichniss") in seine Worte die Anwesenden und Nichtanwesenden für das nächste Jahr herzlich willkommen zu heissen. — Frau Lucca bekränzte den Meister mit einem silbernen Lorbeerkranze. Graf Apponyi und Ludwig Nohl feierten den Schöpfer des Tondrama's in schwungvoller Rede, bis sich der mit Ehren Ueberhäufte erhob und dankbaren Blicks auf seinen silberhaarigen Freund meinte: „Hier ist Derjenige, der mir zuerst den Glauben an die Sache entgegengetragen, als noch Keiner etwas von mir wusste, und ohne den Sie heute vielleicht keine Note von mir gehört haben würden, mein lieber Freund — Franz Liszt." Mit ausgebreiteten Armen schritt er auf den gerührt Dastehenden zu und sank ihm an die Brust. — —

Die Wiederholung des Cyklus brachte als Gäste den Herzog von Meiningen und Wagner's alten Vertrauten Tichatschek. An neuen Erscheinungen auf der Bühne gewahrte man die Reicher-Kindermann und Marianne Brandt als Erda und Waltraute (für die erkrankte Darmstädter Sängerin Frau Jaïde).

Der dritte und letzte Cyklus bot der Zuhörerschaft noch einmal Gelegenheit, ihre Begeisterung hell auflohen zu lassen. In der Nacht vom 26. zum 27. August war König Ludwig zurückgekehrt, um den Offenbarungen des genialen Freundes zu lauschen. Nun fielen die Huldigungen an Wagner mit denjenigen an seinen königlichen Beschützer zusammen. — Betz, Unger, Frau Materna und die unterdessen wieder genesene Frau Jaïde überboten sich gegenseitig in der Trefflichkeit ihrer Leistungen. Niemandem war die anstrengende Thätigkeit der zwei Monate anzumerken. Dazu kam, dass der Himmel sich endlich erbarmt hatte und an Stelle der tropischen Hitze einen sanften Regen und kühlere Witterung sandte. Als man nach dem dritten Aufzuge der „Götterdämmerung" abermals auf das

Stürmischeste nach dem Meister verlangte, trat er vor den Vorhang und hielt eine letzte Ansprache. Sie galt seinem Protektor, seinem Werke und dessen Zukunft. Dann öffnete sich die Gardine, in weitem Halbkreise standen die Darsteller vor ihm, in ihrer Mitte Hans Richter. Er dankte ihnen allen mit der ihm eigenen Herzlichkeit. — Noch einmal erhob sich der tosende Sturm der Begeisterung im Zuschauer-Raume, dann schlossen sich die Pforten des Kunst-Tempels. Theilnehmer und Besucher verliessen in den nächsten Tagen Bayreuth (König Ludwig noch in derselben Nacht, von Wagner bis zur „Rollwenzelei“ begleitet), um die Thaten am rothen Main, die der Draht und die Presse bereits in alle Welt hinein verkündet hatten, mit der warmen Begeisterung der Mitwirkenden Allen mitzutheilen, die für das Ideale Empfänglichkeit besitzen.

Damit schlossen die denkwürdigen Tage der ersten Fest-Spiele in Bayreuth. Sie haben für die Kunst-Geschichte dieselbe Bedeutung, wie sie das Auftreten Luthers für die Kirche, die Gründung des Deutschen Reichs für die Welt-Politik besitzt. Unvergessen werden sie bleiben, ihr Andenken kann „nicht in Aeonen“ vergehen!

Es erübrigt noch, mit wenigen Worten der Städte zu gedenken, die den „Ring des Nibelungen“ oder Bruchstücke desselben zuerst zur Aufführung brachten. So wurde die „Walküre“ in Wien am 5. März 1877, in New-York am 2. April desselben Jahres, in Schwerin am 7. Januar 1878, in Hamburg am 30. Mai desselben Jahres aufgeführt, das „Rheingold“ am 2. Juni 1878 in Weimar, am 5. November 1878 in Braunschweig, am 15. Februar 1879 in Köln. Leipzig und Mannheim brachten „Rheingold“ und „Walküre“ an zwei aufeinanderfolgenden Abenden zu Gehör, und zwar Leipzig am 28. und 29. April 1878, Mannheim am 13. und 14. April desselben Jahres. Die ganze Tetralogie gelangte zur Wiedergabe in München vom 17. bis 23. November 1878, in Leipzig vom 3.—7. Januar 1879, in Wien vom 26.—30. Mai 1879, in Hamburg vom 3.—8. Mai 1880, in Braunschweig während des Mai 1879, in Köln während des April 1882.

Eigenartig gestaltete sich die Erst-Aufführung des Bühnen-Fest-Spiels in Berlin. Die Reichs-Hauptstadt trat, trotz des Friedens-Bündnisses zwischen Wagner und Herrn von Hülsen, den Tondramen des Meisters, die in der Gegenwart zu den gewinnbringendsten Repertoire-Stücken des Opern-Hauses gehören, von jeher mit grosser Zurückhaltung entgegen. Diese Zurückhaltung, die den „Mittelpunkt des geistigen und künstlerischen Lebens" schon zu verschiedenen Malen weit hinter die kleinen Residenzen Deutschlands gebracht hatte, grenzte an ein lächerliches Philisterthum, dessen Folgen auch beim „Ringe" auf seine Träger zurückfallen sollte. Nicht das Opernhaus nämlich war es, das für das Jahr 1881 eine Aufführung des Bühnen-Festspieles beabsichtigte, sondern der rührige Bühnen-Leiter Angelo Neumann mit seiner Truppe. Der Ort, an dem die grosse That geschehen sollte, war nicht etwa das Opern-Haus, nein, das für Ausstattungs- und Ballet-Stücke eingerichtete „Viktoria-Theater" in der Münz-Strasse, das nunmehr auch der Spitz-Axt und den Beschlüssen der städtischen Behörden zum Opfer gefallen ist. Den Dirigentenstab schwang der hochveranlagte Kapellmeister Anton Seidl, das Orchester wurde von der Sinfonie-Kapelle gestellt.

Am 29. April traf der Meister seinem Versprechen gemäss in Berlin ein und nahm im „Hôtel royal" (Unter den Linden) Wohnung. Die letzten Proben überwachte er selbst. Bei der „Rheingold"-Aufführung begrüsste die bis auf den letzten Platz das Theater füllende Zuschauer-Menge den in seine Loge eintretenden Tondichter mit „Hoch"-Rufen, während das Orchester einen Tusch blies. Die szenische Ausstattung blieb freilich weit hinter derjenigen Bayreuth's zurück, dafür aber waren die gesanglichen Leistungen um so trefflicher, vor Allem diejenige der Frau Materna. Am Schlusse des ersten Cyklus rief man nach Wagner und liess nicht eher vom Jubel ab, bis der Meister erschien und sich mit schlichten Worten bedankte. Welche Begeisterung sich der Berliner allmählig bemächtigt hatte, mag daraus hervorgehen, dass nach der vierten Wiederholung des „Siegfried" das Vogl'sche Ehepaar (Siegfried und Brünnhilde) sieben Mal bei brausendem Beifall vor dem Vorhang erscheinen musste.

Damit war die schwerste Aufgabe als gelungen zu betrachten, der Boden der Reichs-Hauptstadt für das grösste Werk Wagner's erobert. Die Opposition am Opern-Hause wurde allmählich durch die kraftvolle Gegenwehr des Publikums gebrochen, und heute feiert der „Ring des Nibelungen" da seine grössten Triumphe, wo man den Meister am Längsten verkannt und am Aergsten verfolgt hatte.

2. Die musikalische Seite des „Rheingold".

Die Literatur, die sich mit Beiträgen zur Erklärung des Nibelungen-Ringes abgegeben hat, ist bereits heute eine verhältnissmässig grosse und wächst mit jedem Jahre mehr an. Wenn man hierin eine mögliche oder bereits vorhandene Ueberproduktion zu wittern glaubt, wie es manche Tages-Blätter thun, so ist das eine irrige Auffassung. Vermag der Wagner-Forscher unserer Tage auch nur wenig zu bieten, was durchaus neu ist, so kann er doch ergänzen, — durch Kombination neu gestalten. Was den meisten der mir vorliegenden Abhandlungen abgeht, ist die Gemeinverständlichkeit. Es fehlt für das musikalisch-theoretische Gerippe das Fleisch der beigefügten Handlung, die in den Text gedruckten Noten-Beispiele sind meist in so dürftiger Kürze hingeworfen, dass der gebildete Laie sie kaum in einen harmonischen Zusammenhang zu bringen versteht. Endlich aber ist der Stil mancher Wagner-Forscher ein so nüchterner und wissenschaftlich trockener, dass es Mühe kostet, für ihn Sympathie zu gewinnen. Da ich mir also bewusst bin, etwas durchaus Neues kaum bieten zu können, soll es mein Bestreben sein, die angedeuteten Fehler zu meiden und dem Leser die Tetralogie in grossen Umrissen so vorzuführen, dass die Bilder in szenischer wie musikalischer Hinsicht vor seinem geistigen Auge erstehen. — Aus der reichhaltigen Literatur, die mir vorliegt, mache ich zu Eingang dieser Abhandlung über den „Ring des Nibelungen" diejenigen namhaft, die mir die besten schienen und auf die ich im Folgenden unter kurzem Hinweis zurückzugreifen gedenke. Es sind dies:

I. **Hans von Wolzogen:** Führer durch die Musik zu Wagner's Festspiel: „Der Ring des Nibelungen". Ein thematischer Leitfaden. (Leipzig, Feodor Reinboth).
II. **Hans von Wolzogen:** Die Tragödie in Bayreuth und ihr Satyrspiel. Erläuterungen zu Richard Wagner's Nibelungendrama (V. Aufl., ebenda).
III. **Hans von Wolzogen:** Wagner's „Siegfried". Sammlung musikalischer Vorträge, Nr. 2, herausg. v. Paul Graf Waldersee (Leipzig, Breitkopf & Härtel).
IV. **Heinrich Porges:** Die Bühnenproben zu den Bayreuther Festspielen des Jahres 1876. 1. „Rheingold". 2. „Walküre" (Leipzig, Siegismund & Volkening).
V. **Friedrich Nitzsche:** Richard Wagner in Bayreuth (Chemnitz, Ernst Schmeitzner).
VI. **Wilhelm Tappert:** Richard Wagner, sein Leben und seine Werke (Elberfeld, Sam. Lucas).
VII. **Prof. Dr. Leonhard Wolff:** Das musikalische Motiv, seine Entwickelung und Durchführung (Bonn, Friedrich Cohen).
VIII. **Karl Gjellerup:** Richard Wagner in seinem Hauptwerke: „Der Ring des Nibelungen". Uebersetzt von Dr. Otto Luitpold Jiriczek (Leipzig, Feodor Reinboth).
IX. **Heinrich Porges:** Das Bühnen-Festspiel in Bayreuth. Eine Studie über Richard Wagner's „Ring des Nibelungen" (II. Aufl., München, Carl Merhoff).
X. **La Mara:** Das Bühnen-Festspiel in Bayreuth Authentischer Bericht (Leipzig, Schmidt & Günther).
XI. **Martin Plüddemann:** Die Bayreuther Festspiele, ihre Gegner und ihre Zukunft (Colberg, C. F. Post'sche Buchhandlung).
XII. **Filippo Dr. Filippi:** Richard Wagner. Eine musikalische Reise in das Reich der Zukunft. Aus dem Italienischen übertragen von F. Furchheim (Leipzig, H. Hartung & Sohn).

Der Kürze halber werde ich bei Anführungen aus vorbenannten Büchern nur den Namen des Verfassers mit der seinem Werke vorgesezten Zahl nennen, also z. B. Wolzogen (I), oder Plüddemann (XI). Die in den Text gedruckten Motiv-Beispiele sind in Rücksicht darauf, dass der Ring ein zusammengehöriges Ganzes ist, fortlaufend nummerirt.

* * *

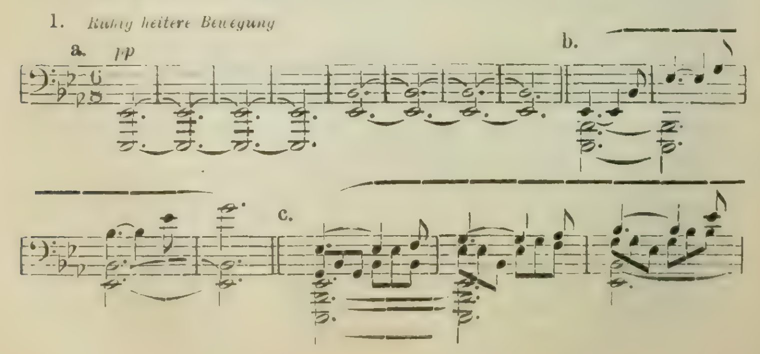
Ueber die eigenartige Stellung, die das „Rheingold" in dramatischer, wie musikalischer Hinsicht zum übrigen Festspiele einnimmt, lässt sich Porges (IX) in seiner ausserordentlich feinfühligen Studie folgendermassen aus:

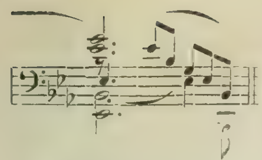
„Wie das „Rheingold" in dem Organismus des ganzen Dramen-Cyklus eine gesonderte Stelle einnimmt, so erhält diese auch in dem diesem Werke eigenthümlichen Style ihren charakteristischen Ausdruck. Denn wenn der „Ring des Nibelungen", als Ganzes betrachtet, als ein symbolisches Drama bezeichnet werden muss, so trägt das „Rheingold" wiederum in eminentem Sinne das Gepräge des Symbolischen an sich. Die Kunstform des Drama's wird hier selbst zum Mittel gemacht, um

das Ideal rein und bruchlos in die Erscheinung treten zu lassen. Die dramatische Darstellung muss in diesem Werke, mehr als in jedem andern, bestrebt sein, die Wirkung einer natürlichen Plastik hervorzubringen, in Stellung und Bewegung muss etwas von jenem Zauberhauche zu verspüren sein, der die Statuen griechischer Götter umwittert. Dies ist aber das Auszeichnende des „Rheingold“, dass darin die höchste Idealität durchaus den Stempel der schlichtesten Naturwahrheit an sich trägt. Ohne irgend welche Anspannung unserer Geistes- und Gemüthskräfte, ohne darum besonders zu wissen, fühlen wir uns in eine höhere Welt versetzt, und bewegen uns in ihr wie in längst vertrauten Regionen.

In diesem Werke hat R. Wagner die so selten verstandene und so schwer zu befriedigende Forderung, welche Schiller an den Künstler stellt und als das eigentliche Kunst-Geheimniss des Meisters bezeichnet, dass nämlich der Stoff durch die Form vollkommen vertilgt werde, in einem Grade erfüllt, der uns zur Bewunderung zwingt. Denn die specifischen sinnlichen Eigenschaften der miteinander verbundenen Kunst-Gattungen durchdringen sich auf so innige Weise, dass sie sich wechselseitig vollkommen neutralisiren und als blosse Mittel der Kunst ganz zu verschwinden scheinen. Dies ist besonders an der musikalischen Seite des Werkes das Merkwürdigste. Wenn irgendwo so hat R. Wagner hier vollkommen sein Ziel erreicht, dass, wie er sagt, die allerreichste Orchester-Sprache gewissermassen gar nicht gehört, gar nicht beachtet werden, sondern mit dem Drama organisch zu einem Ganzen verwachsen solle. Die Musik des „Rheingold“ wirkt mit der ruhigen Macht der Antike auf uns; ihre Schönheit ist von einer Keuschheit und Stille, die sich nicht anbietet, sondern die gesucht sein will. Bei aller Tiefe besitzt sie eine unendliche Klarheit; wir meinen ihre Gestalten durch und durch schauen zu können und nirgends begegnet unserem Blicke eine ihn hemmende Schranke.“

Vorspiel. Jene klassische Schönheit und Ruhe, von der Porges spricht, lagert sich bereits nach den ersten Takten des Vorspiels selbst über den unbefangensten Hörer. Ein riesiger Orgelpunkt auf der Tonika Es beherrscht die ganze Einleitung! Auf ihm bauen sich in ruhiger Vornehmheit drei Motive auf, nämlich das des Ur-Zustandes (a), des Werdens oder Entstehens (b) und das Wellen-Motiv (c):



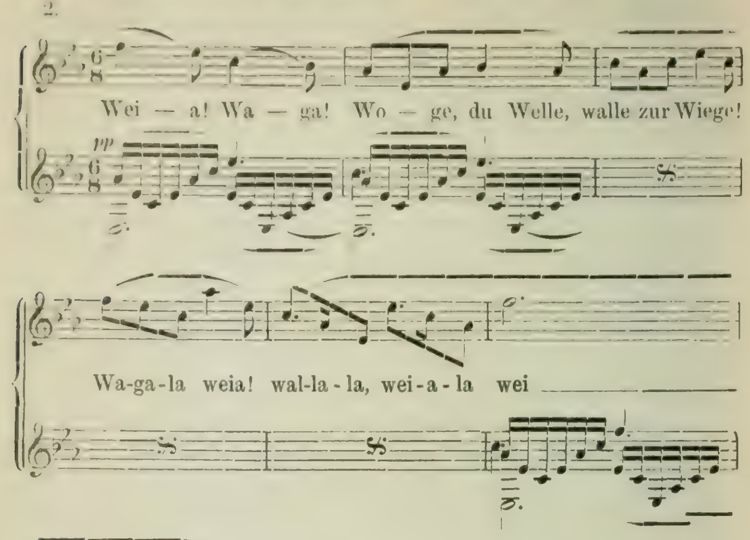


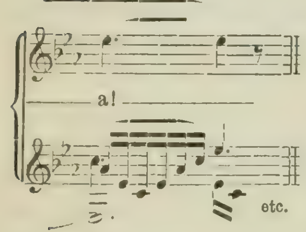
Wunderbar wirkt die bei Motiv 1a im fünften Takte hinzutretende Quinte. Bei Beispiel 1b gewahren wir die Fortsetzung des Urzustand-Motivs im Bass; zu ihm gesellt sich, von den Hörnern im zartesten pp wiedergegeben, das Entstehungs-Motiv. Im Beispiel 1c tritt zu den Beiden noch die gleichmässige Wellen-Bewegung. Im weiteren Verlaufe des Vorspiels gewinnt diese an Schnelligkeit (Sechzehntel), während das Zeitmass des Entstehungs-Motivs in seiner Geschwindigkeit verdoppelt wird. Dies geschieht unter fortwährendem crescendo und indem die stimmführenden Themen in die höheren Lagen steigen. Das Wasser belebt sich. Es ist nicht mehr die ewig gleichmässige Wellen-Bewegung allein, wir fühlen die Nähe der Rheintöchter, die ihren lustigen Reigen in der krystallklaren Fluth tanzen. — Dieses gewaltige Anschwellen auf dem Orgelpunkt mit seiner einfachen und doch so schönen thematischen Entwickelung soll „den Eindruck eines sich ganz von selbst entwickelnden Natur-Phänomens“ machen, sodass das Feingefühl des unbefangenen Hörer's durch das Bild, das sich ihm nach dem Aufgehen des Vorhanges bietet, in keiner Weise überrascht ist.

1. Szene.

Grünliche Dämmerung herrscht in der Tiefe des Rheines, nach Oben zu lichter, nach Unten dunkler. Die Höhe ist von wogendem Gewässer erfüllt, das rastlos von rechts nach links strömt. Nach der Tiefe zu lösen sich die Fluthen in einen immer feineren, feuchten Nebel auf, sodass der Raum der Mannes-Höhe vom Boden auf gänzlich frei von Wasser zu sein scheint, das wie in Wolkenzügen über den nächtlichen Grund dahinfliesst. Ueberall ragen schroffe Felsen-Riffe aus der Tiefe auf; der ganze Boden ist in ein wildes Zacken-Gewirr zerspalten, das nirgends vollkommen eben ist und nach allen Seiten hin in dichtester Finsterniss tiefere Schlüchte aufweist. — Um ein Riff in der Mitte, das mit seiner schlanken Spitze bis in die dichtere, heller dämmernde Wasserfluth hinaufragt, kreist in anmuthig schwimmender Bewegung eine der drei Rheintöchter, Woglinde. Von ihren Lippen tönt das Rheintöchter-Motiv

in schmeichelnden Lauten und lebendigem Rhythmus, während es in der Wassertiefe voll wogt:
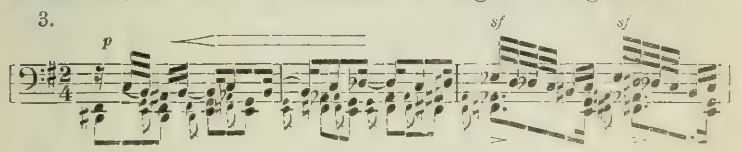




Bald finden sich auch Wellgunde und Flosshilde ein, um in munterem Spiel mit der dritten Schwester durch die Riffe zu schwimmen; jede der gleissenden Bewegungen wird durch eine musikalische Phrase begleitet. Während ihrer ausgelassenen Lustigkeit ist Alberich, an einem Riff emporkletternd, der finsteren Tiefe entstiegen und schaut mit steigendem Wohlgefallen dem Spiele der schönen Rhein-Töchter zu. Sobald der Nibelungen-Zwerg sein Verlangen nach den Nixen ausspricht, halten diese im Scherzen inne. Die fliessende Figur bricht ab und macht einer karrikirenden, abgerissenen Weise Platz. Aengstlich tauchen die Schwimmenden herab und erkennen den garstigen Zwerg. Flosshilde warnt, man solle das Rheingold hüten, und schnell sammeln sich die Drei um das mittlere Riff. Alberich lässt bald den trockenen und rauhen Ton schwinden. Sein lüsternes Gemüth trachtet nach Genuss, die schimmernden

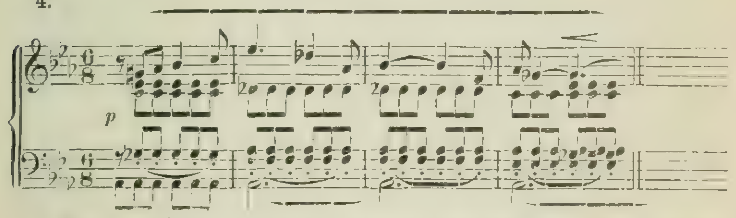
Leiber der Rhein-Töchter erhöhen seine Begierde, er beginnt mit Liebes-Erklärungen. Scheinbar lassen sich die Drei auf das seltsame Angebot ein. Woglinde schwimmt einer Riff-Spitze zu und ruft den Zwerg zu sich hinauf. Mit kobolt-artiger Behändigkeit klimmt Alberich empor. Das Plumpe seiner Erscheinung, das Hässliche und Borstige in seiner Gestalt, wie es gerade jetzt zu Tage tritt, wo ihn die sinnliche Gier beherrscht, drückt der Tondichter in folgender Figur aus:

3.



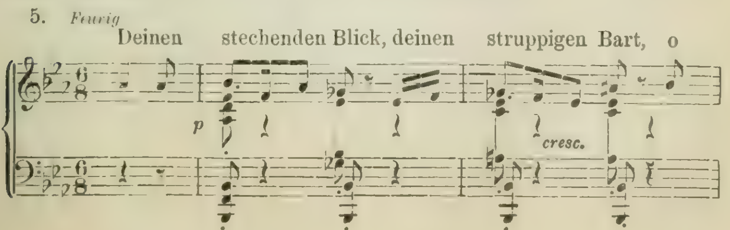
die zugleich das Rückwärts-Gleiten am „garstig glatten, glitsch'rigen Glimmer" bezeichnet. Als endlich der Nibelung die Spitze des Riffs erreicht hat, entwindet sich Woglinde seinen Armen schnell und schwimmt zur nächsten Erhöhung. Wellgunde buhlt ebenfalls scheinbar um die Gunst des häss-lichen Zwerges und Flosshilde singt ihn mit einer reizenden Kose-Melodie an:

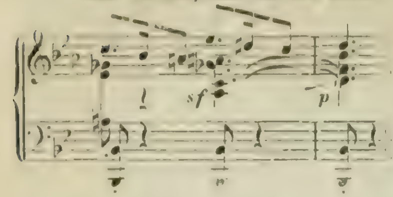
4.



Der verliebte Alberich glaubt bereits am Ziele seiner Wünsche angekommen zu sein. „Süsseste Maid! Hielt ich dich immer!" —, so tönt es von seinen Lippen, indessen Flosshilde in feurig-ironischem Tone fortfährt:

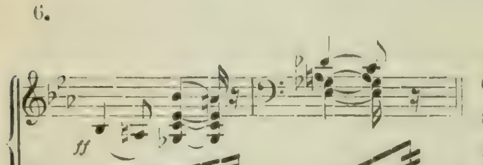
5.





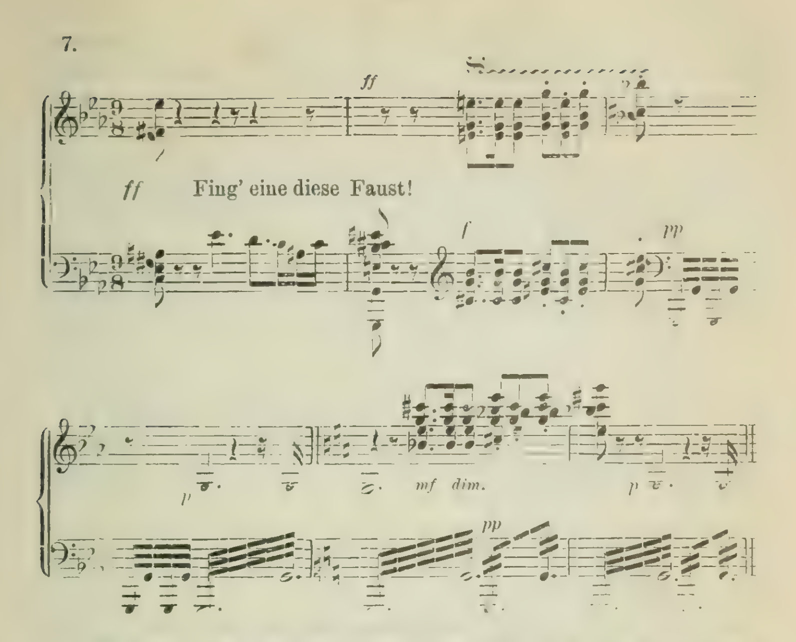
Doch auch sie, die er sicher für die Seine gehalten, entschlüpft ihm wieder und das gellende Lachen der Rhein-Töchter überzeugt ihn davon, dass die ganze Liebes-Tändelei nur bitt'rer Hohn und Spott gewesen ist. Bei dem: „Wehe! Wehe!", in das Alberich ausbricht, ertönt das in der späteren Nibelheim-Szene viel angewendete Frohn-Motiv:

6.



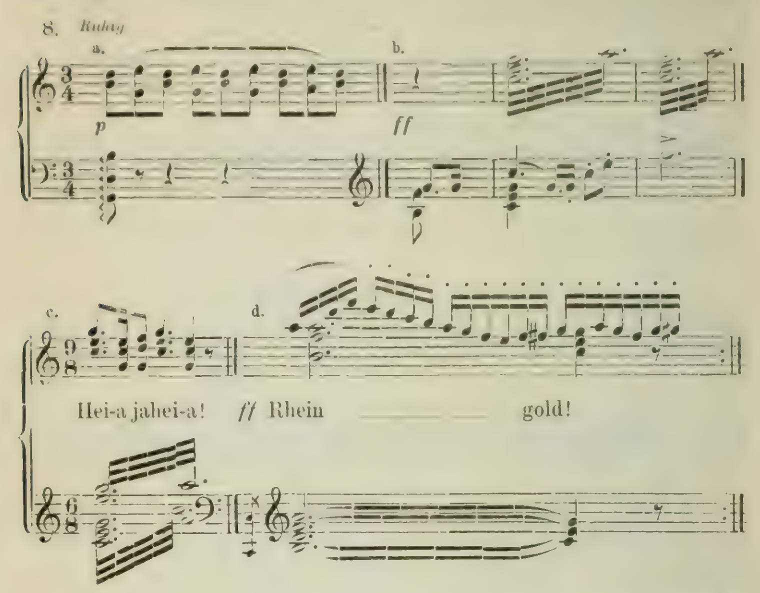
Wagner schreibt ausdrücklich vor, dass dieses „Wehe!" mit kreischender Stimme vorzutragen sei; jedes höhere und edlere Pathos würde in Rücksicht auf die niedrige Begierde, die den Nibelungen-Zwerg beseelt, unangebracht sein. Als er heftig schilt, reizen ihn die Mädchen zur Jagd, auf die er sich einlässt mit dem Geständniss: „Wie in den Gliedern brünstige Gluth mir brennt und glüht! Wuth und Minne, wild und mächtig, wühlt mir den Muth auf! Wie ihr auch lacht und lügt, lüstern lechz' ich nach euch und eine muss mir erliegen!" — Mit grauenhaftiger Behändigkeit klimmt er von Riff zu Riff, strauchelt, stürzt in den Abgrund und klettert dann hastig wieder empor zu neuem vergeblichem Haschen. Denn der List der Rhein-Töchter ist er nicht gewachsen. Die begleitende Musik zeichnet auf der einen Seite die Kobolt-Natur Alberich's, dann wieder das Gleissende der Wasser-Nixen, theilweise unter Wiederholung des Rhein-Töchter-Motiv's (2). Endlich hält Alberich, vor Wuth schäumend, athemlos ein und ballt die Faust gegen seine Peinigerinnen. Hier das gellende Droh-Motiv:

7.



Es verkündet den grimmen Hass, der sich zu furchtbarer Wuth steigert. Die Worte: „Fing' eine diese Faust!" werden mit bebender Stimme hervorgestossen, ebenso wie das sofort sich anschliessende Droh-Motiv, das übrigens bereits den Rhythmus des Schmiede-Motiv's (22) bringt, rauh und abgestossen ertönen muss. Wolzogen (I) meint im Anschluss an die Betrachtung dieses Thema's: „Doch was hier jäh abbrechend sich als momentaner Affekt äussert, das ist im Grunde das Wesen der ganzen dämonischen Gattung, deren Vertreter Alberich ist, der düsteren Nibelungen. Sie sind das ewig Drohende, die am Untergange alles Bestehenden wirkenden Mächte der Finsterniss. Das erste begehrende Wesen beginnt, indem es den seligen Frieden des Ur-Zustandes stört, auch schon das Werk der Vernichtung." — Da verbreitet sich plötzlich vom mittelsten Riffe aus ein milder Schein, der immer intensiver wird; das Rheingold leuchtet. Eine sanft bewegte Violin-Figur (a) leitet diesen Vorgang ein, die Figur wird zum Flimmern (b), je stärker das Licht strahlt, dazu von der schmetternden C-Trom-

pete geblasen die **Rheingold-Fanfare**; jauchzend umkreisen die Rhein-Töchter das Riff (c), um endlich im ff das eigentliche **Rheingold-Motiv** anzustimmen (d):

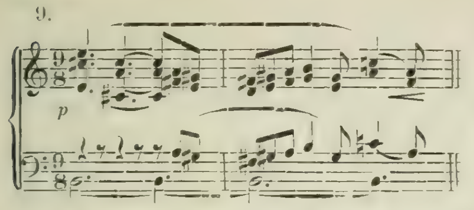


Dem Rheingold-Motive begegnen wir am Schlusse des Drama's wieder in klagendem Moll; hier strahlt es wonnigen Glanz, seelige Lust und Freude aus. Die Sechzehntel-Figur, die das Thema umgiebt, präzisirt die kreisende Bewegung des Wasser-Reigens. Der Sextolen-Aufschlag charakterisirt das Jauchzen; er begegnet uns in den Rheintöchter-Szenen zu zahllosen Malen, ist aber auch in verlangsamter Taktart im Fest-Spiel als Bezeichnung einer gewissen Lebens-Freudigkeit viel zu finden, so z. B. im Freia-Motiv (21).

Der Höhepunkt der ersten Szene ist hiermit erreicht; ihren zweiten, weit kürzeren Theil füllt der Raub des Rheingoldes durch Alberich aus. Die Rhein-Töchter verrathen in ihrer frohen Geschwätzigkeit dem Nibelungen-Zwerg den Zauber des Rheingoldes: „Der Welt Erbe gewänne zu eigen, wer aus dem Rheingold schüfe den Ring, der masslose Macht ihm verlieh'!“ -- Das schon in Rücksicht auf den Namen der Tetralogie so be-
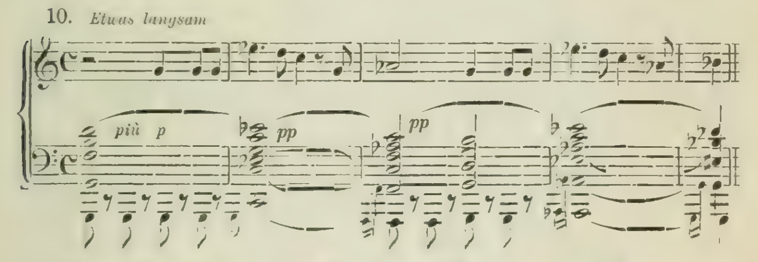
deutungsvolle (vielleicht das wichtigste) Thema ist den Worten untergelegt, nämlich das Ring-Motiv:

9.



Es ist seinem Charakter nach tief tragisch, wenn auch vom Sänger „ohne Vortreten des Individualismus" wiederzugeben. In der vorliegenden Form klingt es mehr freundlich und verlockend; später hören wir es meist ernst, leidenschaftlich, auch drohend, so z. B. bei den Worten Alberich's: „Der Welt Erbe gewänn ich zu eigen!", wo die Selbstsucht einreisst, die im Dramen-Cyklus den Begriff der tragischen Schuld vertritt. — In unmittelbarem Zusammenhang mit dem Ring-Motiv steht das Motiv der Liebes-Entsagung, das Woglinde dem Zwerge bedeutungsvoll zuruft: „Nur wer der Minne Macht entsagt, nur wer der Liebe Lust verjagt, nur der erzielt sich den Zauber, zum Reif zu zwingen das Gold."

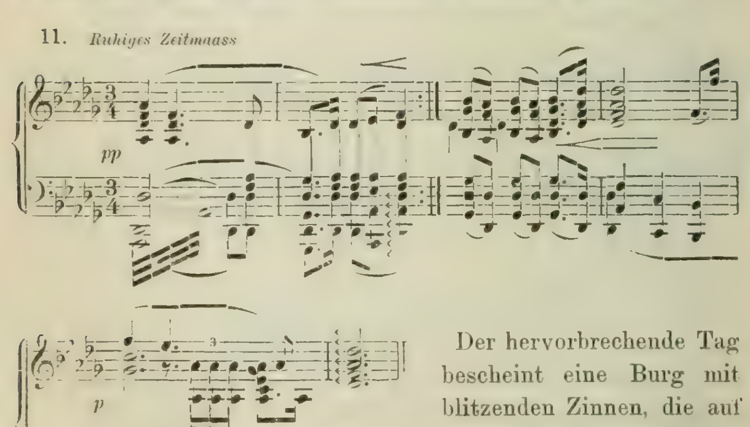
10. *Etwas langsam*



Dumpf erklingen im Bass die begleitenden Tuben und Posaunen. — Alberich hat, die Augen starr auf das Gold gerichtet, dem Geplauder der Schwestern, die unter Wiederholung der Motive 2 und 8 c, d lachend im Glanze auf und nieder schwimmen, wohl gelauscht. Bei Wiederholung des Ring- (9), Entsagungs- (10) und Droh-Motiv's (7) bildet sich in dem Nibelung der Entschluss, das Gold zu rauben. Er erklimmt mit katzenartiger Behändigkeit das mittlere Riff bis zur Spitze. Indem er die Liebe verflucht (der Fluch ist auf dem Entsagungs-Motive [10] aufgebaut), reisst er mit furchtbarer
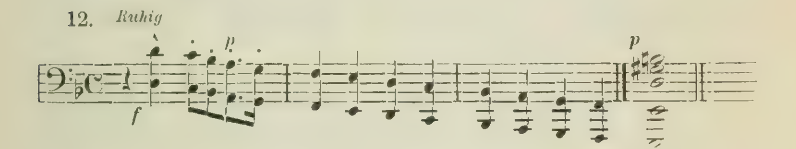
Gewalt das Gold aus dem Gestein und stürzt mit seinem Raube in die Tiefe. Die Tanzreigen-Figur (8 d) ertönt in Moll; während die Rhein-Töchter unter Entsetzens-Rufen dem frechen Diebe nachstürzen, bricht dichte Nacht überall herein. In der Finsterniss verschwinden die Riffe, schwarzes Gewoge erfüllt die Bühne, aus dem untersten Grunde hört man Alberich's gellendes Hohn-Gelächter. Entsagungs- (10) und Ring-Motiv (9) brechen durch die bewegte Tonfluth hindurch. Aus den Wellen ist schwarzes Gewölk geworden, das sich allmählich lichtet. Im Tages-Grauen wird eine freie Gegend auf Berges-Höhen sichtbar; Wotan und neben ihm Fricka liegen schlafend auf blumigem Grunde. Das ausgesponnene Ring-Motiv (10) führt in weicher Instrumentation zur zweiten Szene über.

2. Szene. Wir befinden uns im Bereiche der Licht-Alben; das verräth das majestätische Walhall-Motiv, das uns in seiner ganzen Pracht entgegentönt. Es ist entstanden aus dem Ring-Motiv (10) und verkörpert die Macht Wotan's, des höchsten der Götter. Eine erhabene Ruhe lagert über dem Ganzen, das zur Wiedergabe jedoch keine übermässige Dehnung erheischt:
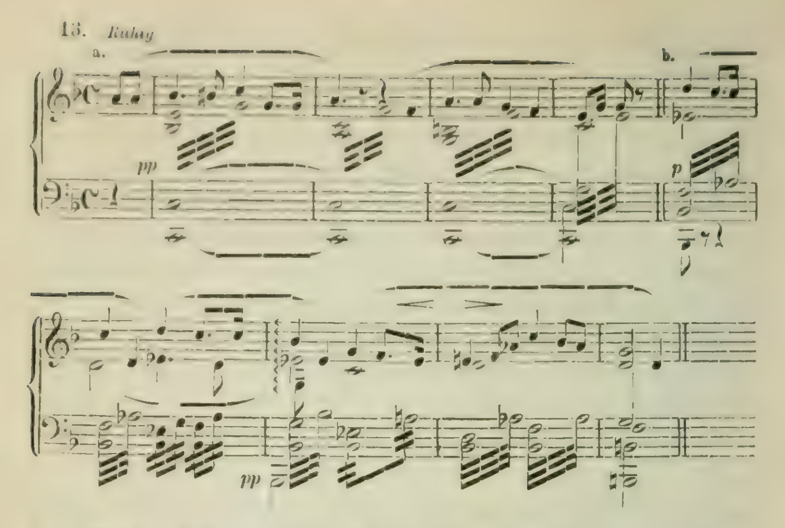


Der hervorbrechende Tag bescheint eine Burg mit blitzenden Zinnen, die auf einem Fels-Gipfel im Hintergrunde aufragt. Zwischen ihr und dem Vordergrunde ist ein tiefes Thal anzunehmen, in dem der

Rhein fliesst. Den Bau errichteten die Riesen, deren Repräsentanten Fasolt und Fafner sind, auf Wotan's Geheiss. Laut Vertrag hat ihnen der oberste der Götter als Preis für die Burg, die ihm die Macht über die Welt sichern soll, die Liebes-Göttin Freia versprochen. — Als Fricka an der Seite Wotan's, vom Tages-Lichte geblendet, erwacht, fällt ihr Blick auf die ragenden Zinnen. Erschrocken sucht sie ihren Gatten zu wecken, der eine Zeit lang im Traume spricht, dann aber ebenfalls emporfährt und den stattlichen Bau betrachtet. Der böse Pakt mit den Riesen durchblitzt sein Hirn, wir hören das Vertrags-Motiv angedeutet, das ich hier gleich in seiner eigentlichen Form wiedergebe:
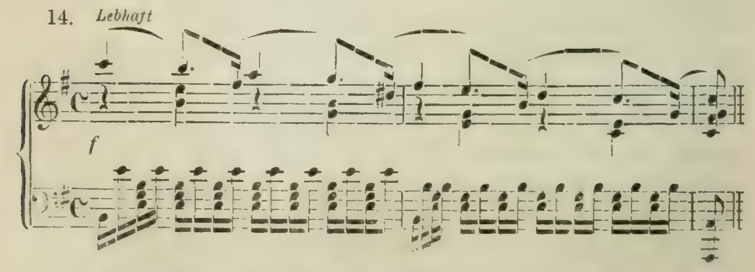


Doch wird das eingestreute Thema bald wieder vom Walhall-Motiv (11) verdrängt, das Wotan's Entzückens-Ausbruch über die Vollendung des ewigen Werkes begleitet. Der Gott ist von der Neuheit der Erscheinung noch zu sehr gefesselt, um an die verderblichen Folgen zu denken, die der Vertrag mit den Riesen für das ganze Geschlecht der Licht-Alben nach sich ziehen kann. Fricka reisst ihn jedoch bald aus seinen Träumereien, indem sie den Gemahl unter Zugrunde-Legung des Vertrags-Motiv's (12) an das verfallene Pfand erinnert. Sie schilt auf den lachend-frevelnden Leichtsinn, mit dem Wotan um des Glanzes willen als ausbedungenen Lohn die Schwester Freia, froh des Schächer-Gewerbes, vergab. Dann geht ihr Gesang bei den Worten: „Um des Gatten Treue besorgt, muss traurig ich wohl sinnen, wie an mich er zu fesseln, zieht's in die Ferne ihn fort“ in eine kosende Weise über. Hier erscheint der erste Theil (a) des Motiv's der Liebes-Fesselung: der zweite, eigentliche und charakteristische (b) folgt wenige Takte später. Ich bringe beide Motive hintereinander:



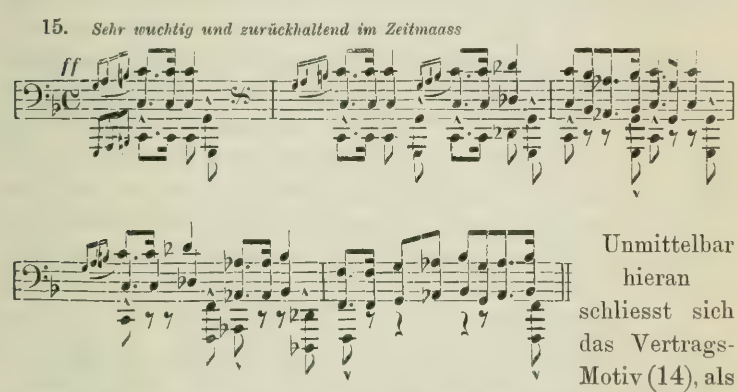
Wotan erinnert seine Gattin besänftigend daran, wie er, um sie zu erringen, das eine Auge werbend dahingegeben habe; ihre Vorwürfe seien unbegründet; er ehre die Frauen mehr, als ihr selbst lieb sei. —

Fricka hat unterdessen mit ängstlicher Spannung in das Thal geschaut. Plötzlich gewahrt sie Freia, von den Riesen verfolgt, in wilder Hast sich nahen. Das Freia-Motiv (21), hier in Moll und verkürzt, begleitet den Hergang. Unmittelbar an dasselbe schliesst sich das wichtige Flucht-Motiv an, das in der „Walküre“ erst zu voller Verwerthung kommt, aber auch im „Rheingold“ bereits an zahlreichen Stellen auftaucht:



Noch verstärkt wird der Ausdruck angstvoller Erregung in der Musik durch das abgebrochene Auftreten des Riesen-

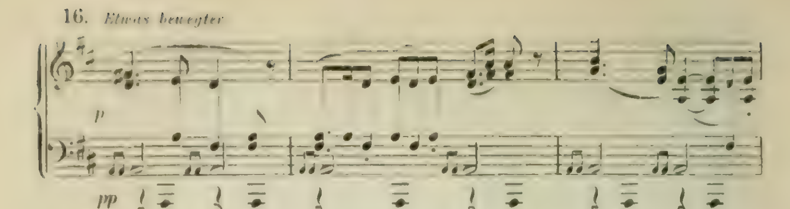
Motiv's bei Wotan's Beschwichtigung: „Lass ihn (Fasolt) droh'n!" — Der Verfolgten auf dem Fusse betreten die Erbauer der Burg, die Riesen Fasolt und Fafner, mit Pfählen bewaffnet die Götter-Höhe, um von Wotan den ausbedungenen Lohn zu empfangen. Ihr schwerfälliges Einherschreiten und die Kraft, die in ihren reckenhaften Gliedmassen wohnt, wird gekennzeichnet durch den plumpen Rhythmus des Riesen-Motiv's, das im *ff* sehr wuchtig einsetzt.

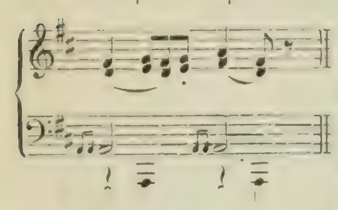


15. *Sehr wuchtig und zurückhaltend im Zeitmaass*

Unmittelbar hieran schliesst sich das Vertrags-Motiv (14), als Fasolt Wotan anredet: „Sanft schloss Schlaf dein Aug'; wir Beide bauten, Schlummers baar, die Burg (Riesen-Motiv [15]). Mächt'ger Mühe müde nie, stauten starke Steine wir auf; steiler Thurm, Thür' und Thor, deckt und schliesst im schlanken Schloss den Saal (Walhall-Motiv [11]). Dort steht's, was wir stemmten, schimmernd hell bescheint's der Tag: zieh' nun ein, uns zahl' den Lohn!" — Wotan indess weigert sich, Freia an die Riesen auszuliefern. Vertrags- und Riesen-Motiv beherrschen noch eine Zeit lang die Szene. Als Fafner meint, dass Freia's Besitz den seligen Göttern von höchster Bedeutung ist, weil der Genuss der goldenen Aepfel Freia's ewige Jugend sichert, tritt eine neue, glücklichen Frieden athmende Weise auf, die ich das Motiv der ewigen Jugend nenne, eben als Ausfluss der Wunder-Macht jener goldenen Aepfel:

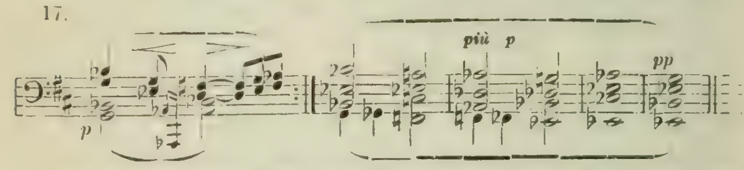
16. *Etwas bewegter*





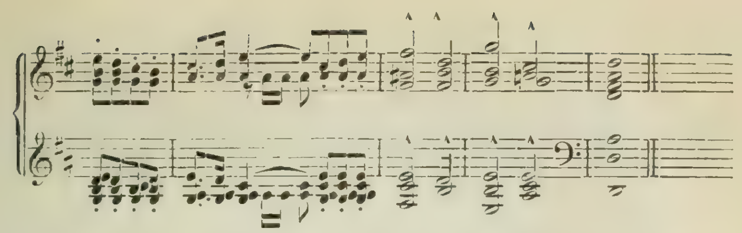
Man wolle übrigens die Verwandtschaft dieses Thema's mit dem Ring- (9), dem Entsagungs- (10), dem Walhall- (11) und dem später auftauchenden Götterdämmerungs-Motiv (34) beachten. Im Gegensatz zu dem Motiv der ewigen Jugend steht das „Dämmer-Motiv“, wie es Wolzogen nennt, von düsterer Klang-Farbe und dem Ring-Motiv (9) nachgebildet („siech und bleich doch sinkt ihre [der Götter] Blüthe, alt und schwach schwinden sie hin“):

17.

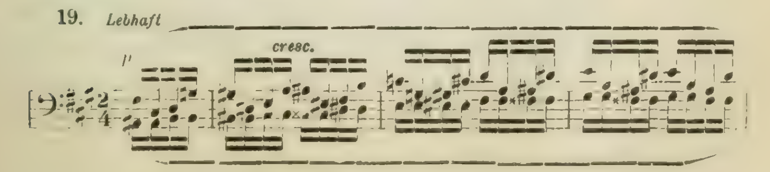


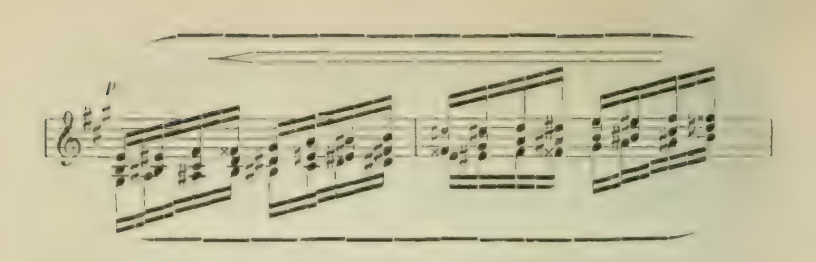
Als Fafner und Fasolt auf Freia gewaltsam eindringen, um den Lohn an sich zu reissen, locken die gellenden Hilferufe (accelerando) der Verfolgten Froh und Donner herbei, die sich Beide vor die Schwester stellen, Donner den furchtbaren Hammer schwingend. Wagner benutzt hier das Jugend-Motiv (16) als Schutz-Motiv, das sich in dem trionfale eines Schlacht-Gesanges einführt:
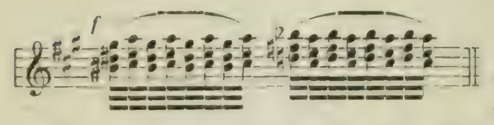
18. *Schneller*



Unter den Klängen des Vertrags-Motivs (12) streckt Wotan den Speer zwischen die Streitenden: „Verträge schützt meines Speeres Schaft!“ — Schon verzweifelt Freia, als der listige Feuergott Loge naht, auf den Wotan längst gewartet. „Erwirkten die bisher vor uns erstmals erschienenen typischen Gestalten der im Drama waltenden prinzipiellen Mächte in ihrem charakteristischen Gegensatze den erhabenen Eindruck einer wirklich fast übermenschlichen Plastik, so zieht nun das nach allen Seiten mit spöttischer List gelenkig wirkende Wesen des Loge diese Mächte in ein lebhaftes, bunt durcheinander gewirrtes Intriguen-Spiel, darin Alles unter dem zweideutig flimmernden Flammen-Scheine, den jenes Wesen sofort über die Szene wirft, einen geistreichen und interessanten Ausdruck gewinnt, wie denn auch diese ganze Szene das unruhig gaukelnde chromatische Motiv des nunmehr die geheime geistige Herrschaft über Alle antretenden Gottes rastlos durchzieht“ —; so leitet Wolzogen (I) diesen Abschnitt passend ein. Das Loge-Motiv (19), wie es uns jetzt entgegentritt, ist das charakteristischste Thema des ganzen Nibelungen-Ringes, das sich sofort in voller Schärfe einprägt. Loge ist identisch mit dem bösen Gewissen, er ist der Mephisto im grossen Goethe'schen Sinne. Die flackernde, chromatische Bewegung scheint ebenso seiner Eigenschaft als Feuer-Gott angepasst, die wabernde Lohe kennzeichnend, wie seinem Charakter als eines listigen, trügerischen Intriganten:

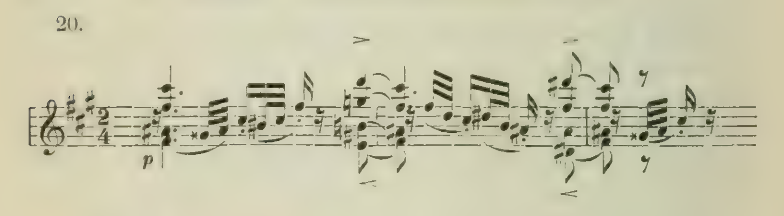


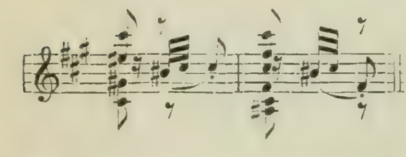




Unmittelbar hieran schliesst sich das Motiv des Feuer-Zaubers, das im dritten Aufzuge der „Walküre" zu grosser Rolle bestimmt ist. Auch sein Grund-Typus ist gieriges Zucken und Lecken der Flammen, prickelnde Zerstörungs-Lust:
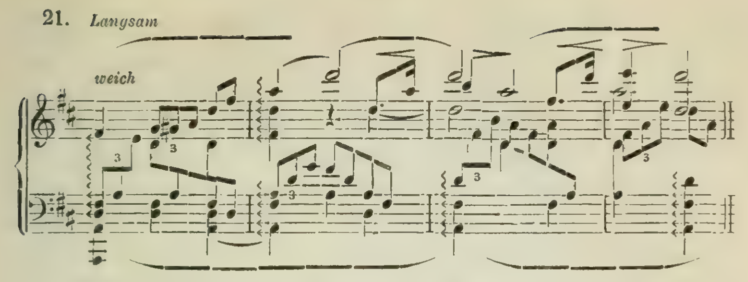
20.





Feuer-Zauber- (20), Loge- (19), Walhall- (11), Vertrags- (12), Riesen- (15) und Entsagungs-Motiv (10) durchziehen den nächsten Abschnitt, in dem Loge auf die Anschuldigungen Wotan's im Tone gekränkter Unschuld antwortet, er sei für ihn besorgt gewesen, habe Ersatz für Freia gesucht, allein umsonst! „Nichts ist so reich, als Ersatz zu muthen dem Mann für Weibes Wonne und Werth (Entsagungs-Motiv [10])!" — Während Alle betroffen dastehen, setzt das Freia-Motiv in seiner ganzen Lieblichkeit und melodischen Fülle ein:

21. *Langsam*

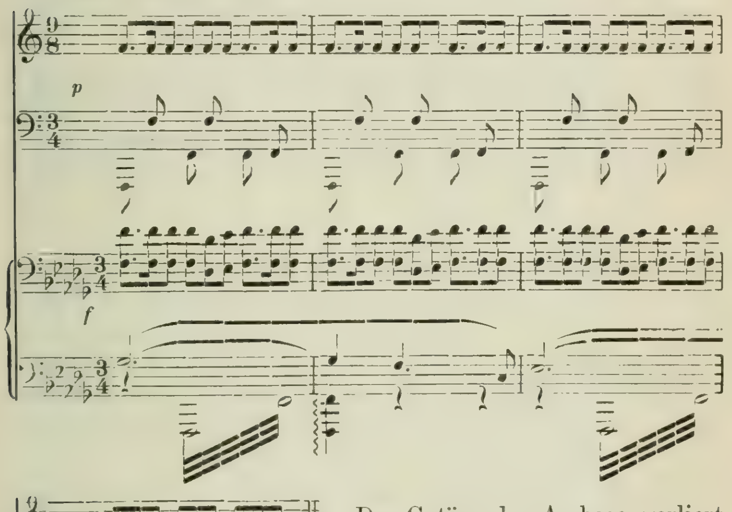


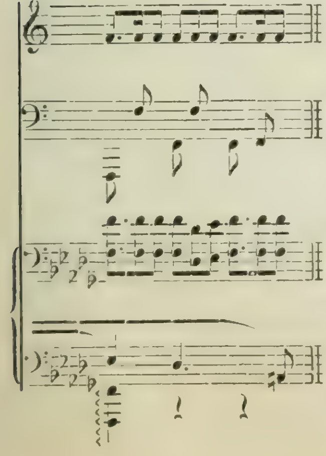
In das Freia-Motiv ist später das Entsagungs- (10) und Ring-Motiv (9) verwoben. Wegen des Triolen-Aufschlags im Beispiel 21 als Ausdruck einer gewissen Lebens-Freudigkeit vergl. die Erklärungen zu Beispiel 8 d (Rheingold-Motiv). — Im weiteren Verlaufe seiner Erzählung erwähnt dann Loge, dass er nur Einen auf dem weitem Erdenrund gefunden habe, der um rothen Goldes willen der Liebe und der Weiber Gunst entsagte (Entsagungs-Motiv [10]); es sei der Nibelungen-Zwerg Alberich. Vergebens buhlte er um der Rheintöchter Gunst, die nun klagend den Verlust des Rheingoldes beweinten, nachdem es ihnen Alberich im Liebes-Fluche entriss. — Ich brauche kaum zu betonen, dass hier die Motive der Rheintöchter-Szene ganz in den Vordergrund treten, so vor Allem das Rheingold- (8 d), Rheintöchter-Motiv (2), die Rheingold-Fanfare (8 b) und auch das Ring-Motiv (9). Wotan besinnt sich, von der Macht des Rheingoldes (Ring-Motiv [9]) gehört zu haben. Die begehrliche Fricka tritt an Loge heran und fragt, ob solches Geschmeide nicht auch ein schöner Schmuck für die Frau sei. Loge erwidert ihr: „Des Gatten Treu ertrotzte die Frau (Motiv der Liebes-Fesselung [13 b]), trüge sie den hellen Schmuck, den schimmernd Zwerge schmieden (Schmiede-Motiv [22] mit vertauschtem Rhythmus), rührig im Zwange des Reif's.“ Hier setzt das schöne Freia-Motiv (21) ein, Fricka wendet sich schmeichelnd an Wotan: „Gewänne mein Gatte sich wohl das Gold?“, worauf im ppp und umgeben von dem chromatischen Flimmern des Loge-Motiv's (19) die Rheingold-Fanfaren (8 b) ertönt. Wotan fragt Loge, wie er in den Besitz des Ringes gelangen könne; der Feuer-Gott meint: „Ein Runen-Zauber zwingt das Gold zum Reif (Ring-Motiv [9]); keiner kennt ihn; doch Einer

übt ihn leicht, der sel'ger Lieb' entsagt (Entsagungs-Motiv [10], von den Celli wiedergegeben). Das sparst du wohl; zu spät auch kämst du; Alberich zauderte nicht. Zaglos gewann er des Zaubers Macht (Ring-Motiv); gerathen ist ihm der Ring!" Die letzten im ff gesungenen Worte, begleitet von Hörnern, Klarinetten, Bassklarinetten und Beckenwirbel, bedeuten eine furchtbare Enthüllung, den drohenden Verlust des Paradieses; denn Alberich ist mit dem Ring auch Götter zu zwingen im Stande. Loge giebt daher die Enthüllung in dämonischer Weise zum Besten. — — Bis zum Schlusse der Szene taucht kein neues Motiv auf. Die Riesen verlangen jetzt von Wotan für Freia das Gold und eilen, Freia als Pfand mitnehmend, unter dröhnendem Stampfen hinweg (Riesen-Motiv [15]). Ein trüber Nebel senkt sich hernieder, in ihm erhalten die Götter bleiches, ältliches Aussehen. Zu seinem Entsetzen gewahrt Wotan (Jugend- [16] und Freia-Motiv [21]), dass die Licht-Alben ohne die sie stets verjüngende Freia nicht leben können, dass sie ihrer Vernichtung entgegengehen. Lässt doch schon die augenblickliche Abwesenheit der Göttin Alle altern. „Ohne die Aepfel, alt und grau, greis und grämlich, welkend zum Spott aller Welt, erstirbt (düsterer Posaunen-Akkord im pp) der Götter Stamm!" — So lässt sich denn Wotan von Loge bewegen, unter des Feuer-Gottes Führung nach Nibelheim in den Schoos der Erde zu steigen, um dort vom Nibelungen-Zwerge Alberich das Gold zu gewinnen, sei es mit List oder mit Gewalt. Die Loge-Chromatik (19) beginnt wieder, auf und absteigend. Loge verschwindet mit Wotan in einer Kluft, der gelbliche Schwefel-Dämpfe entsteigen, die sich über die ganze Szenerie verbreiten und Alles einhüllen. Aus den zum finsteren Gewölk sich zusammenballenden Dünsten dringt Fricka's angstvoller Ruf: „O kehre bald zur bangenden Frau!" —, dann verwandeln sich die schwarzen Wolken zu starrendem Fels-Geklüft. Aus dem Orchester, das gerade in dieser feinpointirten Ueberleitungs-Musik seine sinfonische Kunstfertigkeit zeigen kann, hören wir zuvörderst das Entsagungs-Motiv (10), vermischt mit dem auf- und absteigenden Loge-Motiv (19); dann leitet das Frohn-Motiv (6) zu einer lebhaften Durchführung des Flucht-

Motiv's (14) über, aus ihm entwickelt sich das Ring-Motiv (9), das endlich in dem Schmiede-Motive (22) aufgeht. Von verschiedenen Seiten her dämmert aus der Ferne dunkelrother Schein auf, wachsendes Geräusch von Schmiedenden wird überallher vernommen. Zu dem kraftvoll und durch Ambose hinter der Szene verstärkten Schmiede-Motive tritt im Basse das Flucht-Motiv (14):

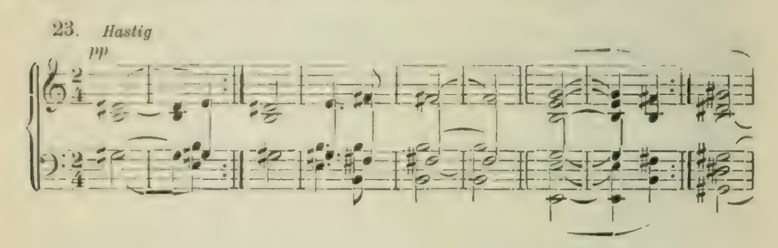
22.

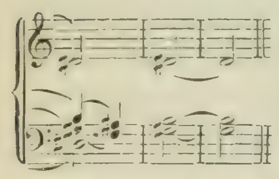




Das Getöse der Ambose verliert sich allmählich im decrescendo. Das auftauchende Frohn- (6) und Ring-Motiv (9) verräth uns die Nähe der Herrscher-Gewalt des Nibelungen-Zwerges Alberich. Eine unabsehbar weit sich dahinziehende, unterirdische Kluft wird erkennbar, die nach allen Seiten hin in enge Schachte auszumünden scheint. Wir sind im Bereiche der Ring-Gewalt Alberich's angelangt.
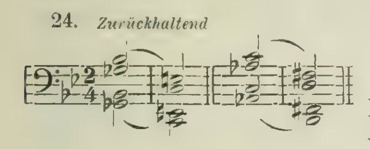
3. Szene. Alberich fordert unter den Klängen des Frohn-Motiv's (6), das im Anfange der Szene eine grosse Rolle spielt, barsch des Tarnhelms feines Geschmeide von Mime, dem kunstvollsten aller Schmiede. Als Mime sich weigert, will ihm Alberich an's Ohr fahren; den zitternden Händen des Schmiedes entfällt das metall'ne Gewirk, der Nibelung rafft es hastig empor, prüft es und setzt sich den Helm auf das Haupt. Das Motiv des Tarnhelm-Zaubers begleitet diese Handlungen:



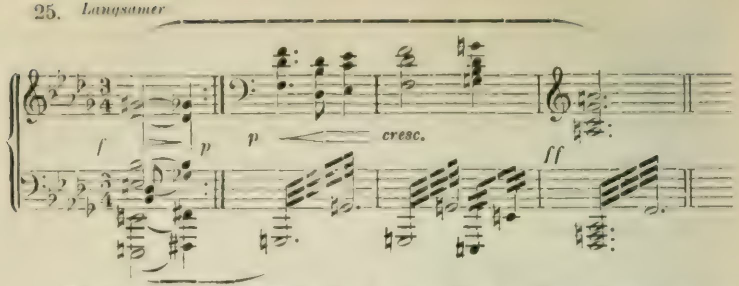


Bei den Worten: „Nacht und Nebel, Niemand gleich!“ verschwindet Alberich durch den Zauber des Tarnhelms; an seiner Stelle erblicken wir eine Nebel-Säule. Der unsichtbare Nibelung schlägt nun mit einer Geissel auf Mime ein; man hört nur die niedersausenden Schläge, welche durch eine abgebrochene Zweiunddreissigstel-Figur begleitet sind, ohne die Geissel und den Schlagenden zu gewahren. Mime windet sich in Schmerzen, während der unsichtbare Alberich zum Frohn-Motiv (6) mit greller Stimme verkündet, dass er jetzt Herr der Nibelungen sei. Unter tobendem Geräusch verschwindet die Nebensäule im Hintergrunde der Kluft. Mime ist vor Schmerz zusammengesunken. Schmiede- (22) und Frohn-Motiv (6) setzen ein. Wotan und Loge lassen sich durch eine Kluft von Oben herab, das Loge-Motiv (19) mit seiner charakteristischen Chromatik kennzeichnet die Ankunft des listigen Feuer-Gottes. — Mime begrüsst die Unbekannten mürrisch und auf Befragen, was ihn bedrücke, berichtet er, dass ihn sein eigner Bruder in Bande gelegt. Loge forscht, woher Alberich die Macht erhalten. Mime erwidert: „Mit arger List schuf sich Alberich aus
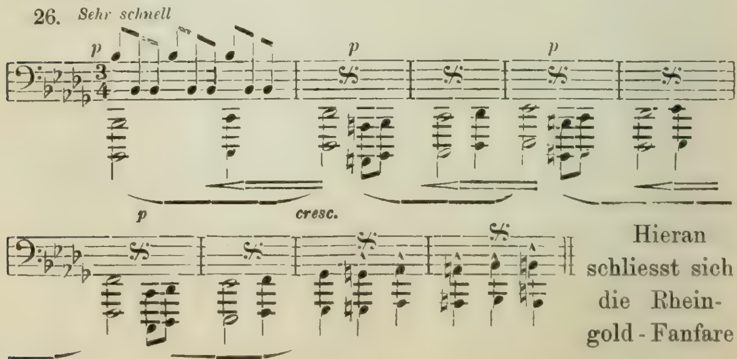
des Rheines Gold einen gelben Reif: seinem starken Zauber zittern wir staunend; mit ihm zwingt er uns Alle, der Nibelungen nächt'ges Heer." — Zwei gedehnte, im Intervall der übermässigen Quart liegende Terz-Akkorde leiten seine Worte ein, das Nachdenken und Nachsinnen Mime's bezeichnend:



Bei dem Liede Mime's: „Sorglose Schmiede, schufen wir sonst wohl Schmuck unsern Weibern" begleitet das Horn, straff accentuirt, im Rhythmus des Schmiede-Motivs (22); später bei der Erwähnung von Alberich's Herrscher-Gewalt und von dem Helme tritt das Frohn-Motiv (6) sowie das Motiv des Tarnhelm-Zaubers (23) und das Ring-Motiv (9) hinzu. Am Schlusse seiner Erzählung bricht er in lautes Heulen und Schluchzen über sein Unglück aus. Doch als Loge weiter in ihn dringt, erwacht in ihm das Misstrauen: „Mit eurem Gefrage, wer seit denn ihr Fremde?" Die eigenthümliche Instrumentation (engl. Horn und Fagott) drücken in ihrer Klang-Färbung den Argwohn aus. Loge meint: „Freunde dir; von ihrer Noth befrei'n wir der Nib'lungen Volk!" — Da hört man auch schon (Schmiede- [22] und Frohn-Motiv [6]) Alberich's Nahen. Mime rennt in seiner Angst hin und her. Der mächtige Nibelungen-Zwerg erscheint, den Tarnhelm am Gürtel und mit geschwungener Geissel eine Schaar gold- und silberbeladener Nibelungen vor sich her treibend. Mime jagt er mit Hieben in die Schaar hinein und befiehlt ihr, aus neuen Schachten das Gold zum Horde heraufzuschaffen. Als die Zwerge zaudern, zieht er den Ring vom Finger und küsst ihn (Ring-Motiv [9]). Furchtbar tönt es von seinen Lippen: „Zitt're und zage, gezähmtes Heer! Rasch gehorcht des Ringes Herrn!" — Hier bildet sich aus der Wiederholung des Frohn-Motiv's (6) der Herrscher-Ruf Alberich's:
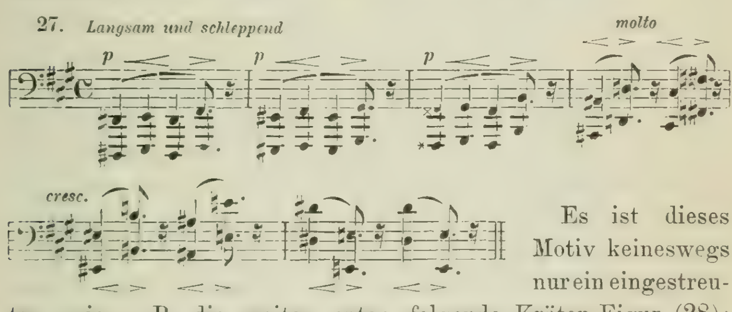


Unter Geheul und Gekreisch stieben die Nibelungen, unter ihnen auch Mime, auseinander, und schlüpften nach allen Seiten in die Klüfte hinab (umgeformtes Ring-Motiv [9]). Erst jetzt widmet Alberich den Gästen seine Aufmerksamkeit. Sofort erwacht in ihm das Misstrauen, dass Neid die Beiden nach Nibelheim führte. Sobald jedoch der Zwerg die Besucher als Licht-Alben aus wonnigen Höhen erkennt, droht er ihnen, sie Alle mit goldbewaffneter Faust unter seine Herrscher-Gewalt zu bringen, die Frau'n aber, die sein Freien verschmähen, sich durch die Gewalt des Ringes zur Lust zu zwingen. — In den Abschnitt sind die bereits bekannten Themen verflochten: Frohn- (6), Loge- (19), Ring- (9), Freia- (21), Entsagungs- (10) und Walhall-Motiv (11). Bei Alberich's Worten: „Habt ihr's gehört? Habt Acht! Vor dem nächtlichen Heer entsteigt des Nibelungen-Hort aus stummer Tiefe zu Tag!“ hören wir im tiefsten Basse zu dem das emsige Schaffen der Zwerge bezeichnenden Triolen-Rhythmus das Motiv des emporsteigenden Nibelungen-Hortes:



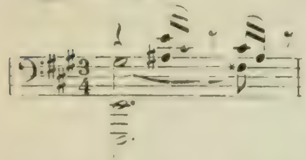
Hieran schliesst sich die Rhein-gold - Fanfare

(8 b). Der Ueberredungs-Kunst Loge's gelingt es endlich, aus Alberich's Munde das Geheimniss des Tarnhelms zu entlocken, der ihn unsichtbar macht und jede gewünschte Verwandlung seines Trägers gestattet. Loge- und Tarnhelm-Motiv (19 und 23) begleiten die Handlung. Als der Feuer-Gott ungläubig den Kopf schüttelt, wird Alberich ärgerlich und überlässt es Loge, zu entscheiden, in welcher Gestalt er ihn vor sich zu sehen wünscht. Loge wiederum stellt die Wahl Alberich anheim, der zu den Klängen des Tarnhelmzauber-Motiv's (23) murmelt: „Riesen-Wurm winde sich ringelnd!“ Sogleich verschwindet der Nibelung, statt seiner windet sich eine ungeheure Riesenschlange am Boden; sie bäumt sich und sperrt den aufgerissenen Rachen auf Wotan und Loge zu. Das schwerfällige Bäumen des Unthiers wird durch nachstehendes Riesenwurm-Motiv ausgedrückt:



Es ist dieses Motiv keineswegs nur ein eingestreutes, wie z. B. die weiter unten folgende Kröten-Figur (28); wir begegnen ihm im Verlaufe der Tetralogie zu verschiedenen Malen, so im dritten Aufzuge der „Walküre“, Szene 1, beim Sang der wilden Wunsch-Mädchen: „Wurmesgestalt schuf sich der Wilde“ u. s. w., „nicht geheuer ist's dort für ein hülflos Weib.“ Ferner nach Siegfried's langem Hornrufe; als sich der Riesenwurm Fafner aus der Höhle wälzt und der junge Recke keck singt: „Haha, da hätte mein Lied mir was Liebes erblasen“ („Siegfried“, II. Aufzug, 2. Szene). — Loge stellt sich sehr bestürzt ob des Wurmes, und als Alberich wieder seine menschliche Gestalt angenommen hat, fragt ihn der listige Gott, ob er auch die Gestalt eines Thier's annehmen könne, das in die kleinste Spalte zu schlüpfen vermag. Wieder setzt der

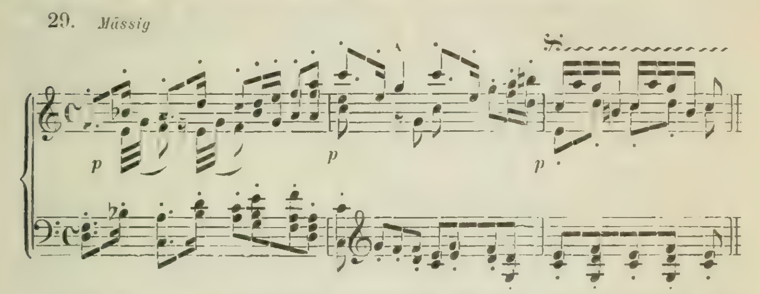
Zwerg den Zauberhelm auf's Haupt und murmelt zu den mystischen Akkorden des Tarnhelm-Zauber-Motiv's (23): „Krumm und grau, krieche Kröte!“ Er verschwindet, an seiner Stelle gewahren die Götter eine Kröte auf sich zukriechen. Das plumpe Hüpfen derselben beschreibt die Ton-Figur:



Loge flüstert Wotan zu, er möge schnell seinen Fuss auf das Thier setzen. Wotan thut es, Loge fährt der Kröte nach dem Kopfe und hält den Tarnhelm in der Hand. Alberich ist plötzlich in seiner wirklichen Gestalt sichtbar geworden wie er sich unter Wotan's Fusse windet. Schnell knebelt ihm Loge Hände und Füsse. Zwar wehrt sich der Zwerg wüthend, allein die Götter schleppen ihn zur Kluft, der sie entstiegen. Mit dem Ausrufe Loge's: „Nun schnell hinauf! Dort ist er unser!“ — verschwinden die Beiden, aufwärts steigend, mit ihrer Last. Eine aus dem Walhall-Motiv (11) gebildete Fanfare begleitet den Sieg der Licht-Alben über die Schwarz-Alben, dann setzt die Chromatik des Loge-Motiv's (19) aufsteigend ein, um in das Ring-Motiv (9) überzugehen. Die Szene verwandelt sich nunmehr in umgekehrter Weise, wie zuvor. Aus der Ring-Gewalt Alberich's heraus gelangen die Götter an den Schmieden (Schmiede-Motiv [22]) vorbei. Ueberall klingt das Flucht-Motiv (14) durch. Dann hören wir den plumpen Rhythmus des Riesen-Motivs (15), welcher mit der dem Walhall-Motiv (11) nachgebildeten Triumph-Fanfare der Licht-Alben verquickt, den Sieg Wotan's über die Riesen andeutet. Dann taucht das Frohn-Motiv (6) auf. Unter den Klängen der Loge-Chromatik steigen Wotan und der Feuer-Gott, den gebundenen Alberich (Frohn-Motiv [6]) mit sich führend, aus der Kluft an die Oberwelt.

4. Szene. Vor uns liegt wieder die freie Gegend auf Berges-Höhen, allein die Aussicht ist noch von den fahlen Nebeln verhüllt, die am Ende der zweiten Szene die Götter umgaben, als Freia von den Riesen gewaltsam fortgeführt wurde. Loge tritt an den geknebelten Alberich heran: „Da, Vetter, sitze du fest! Luge, Liebster, dort liegt die Welt, die du, Lungrer, gewinnen

dir willst: welch' Stellchen, sag', bestimmst du drinn' mir zum Stall?" — Das Tarnhelm-Zauber-Motiv (23) begleitet die spöttischen Worte, an deren Schluss Loge's Spott-Motiv sich durchdrängt, verbunden mit einem Triumph-Thema:

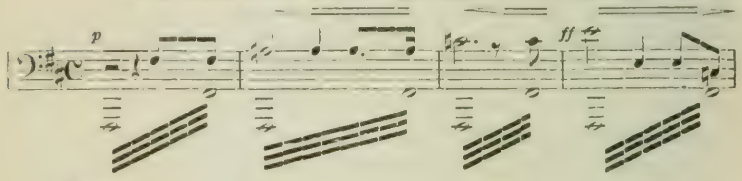


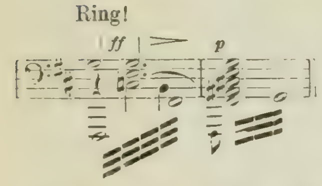
Es beginnen nunmehr zwischen Wotan und Alberich die Verhandlungen wegen des Löse-Geldes. Der Höchste der Götter verlangt zunächst den Nibelungen-Hort. Alberich bittet, man solle ihm eine Hand lösen, küsst den Ring (Ring-Motiv [9]) und murmelt heimlich einen Befehl (Frohn-Motiv [6] und Alberich's Herrscher-Ruf [25]). Das einsetzende Schmiede-Motiv (22), sowie das dazu ertönende Motiv des aufsteigenden Nibelungen-Hortes (26) zeigen die wirksame Zauber-Kraft des Ringes. Die Nibelungen schichten das Gold auf, dann streckt Alberich gebieterisch gegen sie den Ring aus (Ring-Motiv [9]); wie von einem Schlage getroffen, drängen sich die Zwerge scheu und ängstlich (Frohn-Motiv [6]) der Kluft zu, um darin zu verschwinden. Nunmehr glaubt sich Alberich frei, im Innern frohlockend, dass ihm Tarnhelm und Ring blieben; Loge jedoch wirft den Tarnhelm „als Büsse" zum Hort und Wotan verlangt den goldenen Reif am Finger des Zwerges. Alberich ist ausser sich: „Das Leben, doch nicht den Ring!" — Bald aber bringt ihn eine ruhige Philosophie zu der Ueberzeugung, dass er mit dem Leben auch den Ring lassen muss. Eine erregte Szene folgt. Der Nibelung sträubt sich heftig, bis endlich Wotan auf ihn zuschreitet und mit den Worten: „Her den Ring! Kein Recht (Vertrags-Motiv [12]) an ihm schwörst du schwatzend dir zu" — Alberich ergreift, um ihm mit heftiger Gewalt den Reif vom Finger zu ziehen (Rheingold-Fanfare [8 b] auf dem

verminderten Septimen Akkord). Während Alberich zusammenknickt, hören wir das Entsagungs-Motiv (10), als sich Wotan den Reif an den Finger steckt, das Ring-Motiv (9). Alberich's Bande werden gelöst und nach einem furchtbaren Fluche, den er über den Ring ausspricht, verschwindet er in der Kluft, nach Nibelheim zurück. In dem Fluche Alberich's treten uns neben dem Ring-Motive zwei neue Themen entgegen, die beide von grosser Wichtigkeit sind. Das eine derselben ist das finster dräuende eigentliche Fluch-Motiv Alberich's:

30. *Langsam*

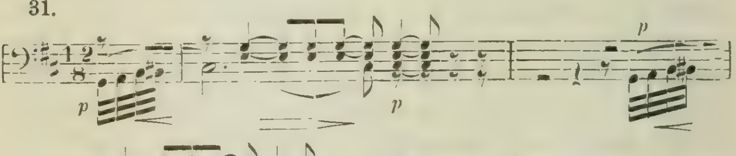
Wie durch Fluch er mir ge-rieth, ver-flucht sei dieser

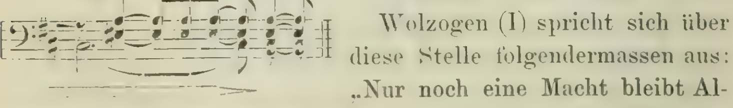




Das zweite, ein eigenartig synkopirtes Thema (eigentlich mehr Begleit-Figur, als selbständige Melodie), ist das Rache-Motiv der Nibelungen, deren einen Wotan und Loge so schmählich trogen: es zeigt sich überall da, wo die Schwarz-Alben (Nibelungen) als Gegner der Licht-Alben (Götter) ihr Vernichtungs-Werk betreiben:

31.
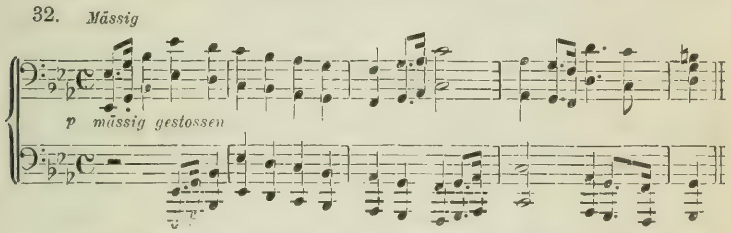




Wolzogen (I) spricht sich über diese Stelle folgendermassen aus: „Nur noch eine Macht bleibt Alberich über: aber es ist die Macht, wodurch er den Ring gewann, und Welt und Götter, wenn nicht beherrschen, so doch vernichten kann, die Macht seines eigenen Elendes, des aus seinem eigenen ersten Unrechte auf ihn sich rückvererbenden,
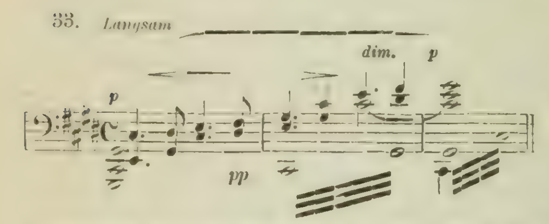
nun ihm geschehenen und mit dem Ringe auf Götter und Welt von ihm weiter vererbten Unrechtes, mit einem Worte: Die Macht des Fluches.“ — Kaum ist Alberich von der Erd-Oberfläche verschwunden, als das Riesen-Motiv (15, zunächst im pp), verbunden mit dem vergrösserten Freia-Motiv (21) das Nahen der Unholde Fafner und Fasolt mit ihrem weiblichen Pfande ahnen lässt. Der Nebel beginnt sich zu senken, es wird heller, mit dem Jugend-Motiv (16) erscheinen Donner, Froh und Fricka, dem Vordergrunde zueilend. Sie bestürmen Wotan mit Fragen und jubeln auf, als ihnen Loge den Hort weist, mit dessen Golde die liebliche Schwester ausgelöst werden soll. Als Freia mit Fafner und Fasolt die Szene betritt, ist der Vordergrund wieder ganz hell geworden, nur vor der fernen Burg lagert noch ein dichter Nebel-Schleier. Nunmehr gewinnt das Riesen- (15) und Vertrags-Motiv (12) wieder die Oberhand, das letztere sogar in folgender kanonischer Verarbeitung:

32. *Mässig*



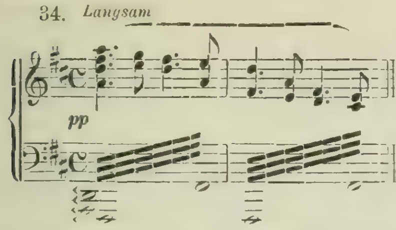
Man kommt dahin überein, dass die Rüden soviel Gold mitnehmen sollen, als Freia's Gestalt misst. Deshalb rammen Fafner und Fasolt (Riesen-Motiv [15]) ihre mächtigen Pfähle ein, als Abgrenzung des Masses, indessen Froh und Loge das Gold aufhäufen (Schmiede-Motiv [22] und Motiv des aufsteigenden Nibelungen-Hortes [26]). Mit roher Kraft (Riesen-Motiv [15]) drückt Fafner die Geschmeide zusammen, wilde Gold-Gier beseelt ihn; mit innerer Abscheu sehen die Götter zu, Donner macht seinem Zorn in heftigen Worten Luft, Wotan wendet sich, über die Erniedrigung beschämt, ab. Fricka weist auf Freia, die, in tiefer Scham erglühend, dasteht; Entsagungs- (10) und Freia-Motiv (21) sind hier herrlich miteinander verschmolzen. Ein kleiner Spalt im Masse ist nicht ausgefüllt; die Riesen verlangen auch diesen bedeckt und bestehen darauf, dass Wotan

den goldenen Reif an seinem Finger auf das Gold werfe. Der Oberste der Götter verweigert die Hingabe des kostbaren, mühsam erworbenen Kleinod's hartnäckig, trotzdem alle Anwesenden in ihn dringen: Freia nicht um des Goldes willen zu opfern. Wüthend zieht Fafner Freia hinter dem Horte vor: „Aus dann ist's! Beim Alten bleibt's; nun folgt uns Freia für immer!" — Wotan beharrt auf seinem Entschlusse: „Lasst mich in Ruh': Den Reif geb' ich nicht!" Zürnend wendet er sich zur Seite, die Bühne verfinstert sich (abstürzendes Ring-Motiv [9]). Da bricht aus einer Fels-Kluft bläulicher Schein, in ihm wird Erda sichtbar, die Hand gegen Wotan ausgestreckt. Das Nornen-Motiv lässt seine düstere Weise ertönen.



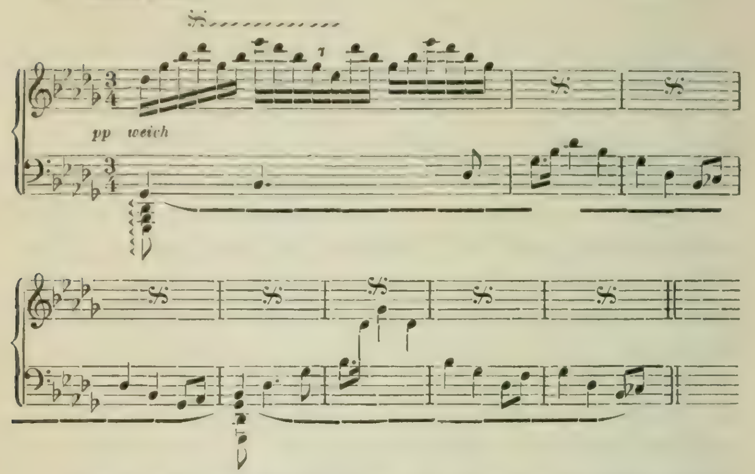
Auf den ersten Blick wird die Verwandtschaft dieses Thema's mit Motiv 1 b auffallen. Rhythmisch und melodisch decken sie sich fast. Es ist dies weder eine Willkür des Tondichters, noch ein Zufall, dass man an das Ur-Element erinnert wird: „denn", so sagt Wolzogen (I) „nach mythischer Vorstellung ist die mütterliche Erd-Gottheit (Erda) zugleich die Repräsentantin des Ur-Wasserreiches, daraus alles Werden hervorgegangen, wie die Erde selbst dem Meere entstiegen ist, und auch die Nornen gelten für Schwanen-Jungfrauen, wie die Rhein-Töchter." — Im Grabes-Tone ruft Erda Wotan zu: „Weiche, Wotan! Weiche! Flieh' des Ringes Fluch! Rettungslos dunklem Verderben weiht dich sein Gewinn. . . Was ich sehe, sagen dir nächtlich die Nornen (Motiv 33). Doch höchste Gefahr (Rache-Motiv der Nibelungen [31] als bedeutungsvoll-prophetische Mahnung) führt mich heut' selbst zu dir her. Höre! Höre! (Rheingold-Motiv [8 d] in scharfer Accentuirung) Alles, was ist, endet! Ein düsterer Tag dämmert den Göttern: Dir rath' ich (Ring-Motiv [9]), meide den Ring!" — Die letzten Worte hat sie furchtbar betont, im Dämonischen ihres Auftretens, wie Porges (IV) treffend bemerkt,

an die Mütter des „Faust II“ erinnernd. Bei den Worten: „Ein düsterer Tag dämmert den Göttern“, hören wir das aus der Umkehr des Nornen-Motivs entstandene Motiv der Götterdämmerung:



Wotan starrt, nachdem die Erd-Mutter versunken ist, erst sinnend vor sich, dann ruft er die Riesen zurück. Alle Götter blicken gespannt auf ihn. Nach tiefem Nachdenken (Nornen-Motiv [33]) kommt er zum muthigen Entschlusse (H-Dur-Dreiklang). Mit grossen Schritten durchmisst er den Raum (Vertrags-Motiv [12]) und wirft unter den Klängen des Entsagungs- (10) und Ring-Motiv's (9) den Reif auf den Hort. Befreit eilt Freia (umgekehrtes Flucht-Motiv [14]) zu den Göttern zurück (Freia-Motiv [21]). — Bald soll das von Alberich verfluchte Gold seine Wirkung ausüben. Um den Besitz des Ringes gerathen die Riesen miteinander in Streit (Schmiede- [22], Riesen- [15], Ring- [9] und Rache-Motiv der Nibelungen [31]), an dessen Ende Fafner den Fasolt erschlägt und mit seinem Raube davoneilt (Fluch-Motiv [30]). So hat der Fluch bereits sein erstes Opfer gefordert und Loge beglückwünscht Wotan zu dem Verluste des Rheingoldes (Ring- [9], Riesen- [15] und Rache-Motiv [31]). — Nunmehr tritt Fricka schmeichelnd unter den Tönen des Motiv's der Liebes-Fesselung (13 b) an Wotan heran: „Winkt dir nicht hold die hehre Burg, die des Gebieters gastlich bergend nun harrt?“ — Auf Wotan's Geheiss sammelt Donner das bleiche Gewölk. Sein kraftvoller Ruf: „Heda! Heda! Hedo!“ (vergl. Beispiel 37) ballt das Gedüft zusammen. Bei den Worten: „Donner, der Herr, ruft euch zu Heer“ tönt uns bereits das Walküren-Motiv (53) entgegen. Die Wolken haben sich finster dräuend über das Rhein-Thal gewälzt, man hört Donner's dröhnenden Hammer-Schlag, den rollenden Donner, und sieht das Zucken der Blitze. Plötzlich verziehen sich die Nebel; Donner und Froh werden sichtbar. Von ihren Füssen aus zieht sich mit blendendem Leuchten ein Regen-

Bogen über das Thal hinüber bis zu der vom Abend-Sonnen-Glanze umstrahlten Burg. Das Regenbogen-Motiv leitet den Schluss ein:



Aus ihm entwickelt sich unter den aufgelösten, leisen Akkorden der Harfe das Walhall-Motiv (11) in seiner ganzen majestätischen Pracht, die Götter stehen in den grossartigen Anblick der vor ihnen liegenden Szenerie versunken da. Wotan erinnert sich unter Wiederholung des Ring- (9) und Nornen-Motiv's (33) noch einmal daran, wie mühevoll der Gewinn der herrlichen Burg war. Plötzlich ruft er, wie von einem grossen Gedanken ergriffen, sehr entschlossen: „So grüss' ich die Burg, sicher vor Bang' und Grau'n!" Die Begleitung hat von Des-dur nach C-dur übergelenkt und hell erklingt die Fanfare des Schwert-Motiv's (47). Wolzogen (I) deutet die Beziehungen dieser Stelle zur übrigen Tetralogie, namentlich zur „Walküre", in der das Schwert eine so grosse Rolle spielt, mit folgenden Worten an: „Das nun verderblich mit Schuld befleckte Symbol sinnlicher Macht und Pracht vor den Nibelungen zu wahren und den Göttern wiederzugewinnen, soll eine neue Macht geschaffen werden: geboren aus der Noth des Verlustes und an Stelle des Besitzes jenes Symbols. Das sind die Helden und Walküren, die hier nur erst als Götter-Gedanke auftauchenden

Wotans-Kinder des nächsten Drama's, und das Symbol dieser Macht ist das fortan durch jenes Motiv bezeichnete göttliche Schwert." —

Dann fasst Wotan Fricka an der Hand und schreitet (Walhall-Motiv [11]) der Brücke zu, während Loge im Vordergrunde verweilt, um zu den chromatischen Gängen des Motiv's 19 das Ende, dem die Götter entgegeneilen, zu bespötteln. Bereits hat Wotan den Fuss auf die Regenbogen-Brücke gesetzt, als aus der Tiefe des Rheinthals klagende Laute seine Schritte hemmen. Es ist der Sang der Rhein-Töchter (Rheingold-Motiv [8 d]), der dem Verluste des lauteren, leuchtenden Goldes gilt. Aergerlich über die unliebsame Trübung seines Glücks-Gefühls befiehlt Wotan dem Feuer-Gotte: „Wehre ihrem Geneck!" — Loge ruft den Trauernden (Walhall-Motiv [11]) zu, sie sollten sich fortan, anstatt am Funkeln des Rheingoldes zu laben, im neuen Lichte der Götter selig sonnen. Als Antwort tönt nur um so trauriger aus der Tiefe (Rheingold-Motiv [8 d]): „Rhein-Gold! Reines Gold! O leuchtete noch in der Tiefe dein lauterer Tand! Traulich und treu ist's nur in der Tiefe: falsch und feig ist, was oben sich freut!" — Die Wellen-Bewegung geht, während die Rhein-Töchter das Schluss-As aushalten, in das Walhall-Motiv (11) über. Die Götter schreiten auf der Brücke des Regen-Bogens der Burg zu. Nach gewaltiger Steigerung setzt am Schlusse (fff) das Regenbogen-Motiv (35) ein und verliert sich in rauschenden Akkorden.
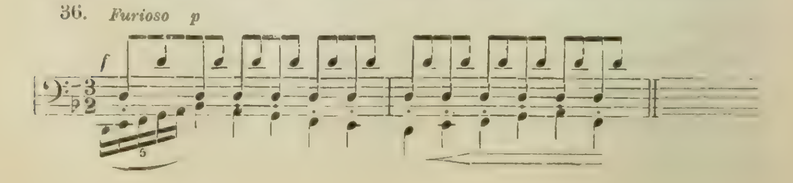
3. Die musikalische Seite der „Walküre".

Wie verschieden in Handlung und Musik vom „Rheingold" ist die „Walküre"! Aus der erhabenen, göttlichen Ruhe treten wir unter Unseresgleichen. Während wir vordem selbst inmitten wild erregter Natur-Gewalten doch das Gefühl der Sicherheit, eine mehr objektive Theilnahme, besassen, werden wir jetzt unter Menschen versetzt, deren Schmerz und Unglück unser tiefstes Mitleid hervorruft, mit denen wir leben und empfinden. Heinrich Porges (IX) geht auf diesen Unterschied ausführlicher ein, indem er schreibt:

„Wenn am Schlusse des „Rheingold“ in die alles Grauen beherrschende erhabene Freudigkeit der Götter schon die wehmüthige Klage der Rhein-Töchter sich mischte und die frohe Selbstgenügsamkeit des Naturlebens getrübt erschien, so tritt uns in der „Walküre“ die Natur von vorneherein im Zustande der Zerstörung und des Aufruhrs aller Elemente entgegen. Die dämonische Seite ihres Wesens, die vorher wie befriedigt gewesen und von einer höheren Macht in Zaum gehalten worden, bricht jetzt mit einer Gewalt durch, dass wir unser innerstes Selbst von Vernichtung bedroht fühlen. Und dies ist von entscheidender Wichtigkeit für den Charakter des ganzen Drama's im Unterschiede vom „Rheingold“. Auch dort werden wir von den dämonischen Natur-Gewalten berührt, aber wir haben dabei stets die Empfindung, dass sie uns nichts anhaben, dass sie unser nicht Herr werden könnten. Im „Rheingold“ steht der Geist der Natur als eine sie mit reeller Kraft beherrschende Macht gegenüber. . . . . Das Leiden und der Schmerz bilden ebenso den Grundton der „Walküre“, wie wir für das „Rheingold“ die reine Freude am Dasein als solchen erkannt haben. Aber das blosse Leiden könnte, wie dies Niemand tiefer begründet hat als Schiller, niemals Gegenstand der Kunst werden. „Nicht das Leiden, sondern nur der Widerstand gegen das Leiden ist pathetisch und der Darstellung würdig“. Einen solchen Widerstand muss also der Wille dem Leiden entgegenstellen. . . . Mit diesem veränderten Charakter hängt auch auf's Engste die Verschiedenartigkeit der Stellung zusammen, die die Musik in der „Walküre“ im Vergleich zum „Rheingold“ einnimmt. Konnten wir von diesem Werke sagen, dass man dabei ganz zu vergessen vermöchte, überhaupt Musik zu hören, so liesse sich von der „Walküre“ fast behaupten, dass gerade die spezielle Wirkung der Musik mit ihrer das Bewusstsein ausser sich setzenden Macht so gewaltig uns ergreife, dass alle vor uns sich begebenden Vorgänge wie ganz zu Musik geworden erscheinen. Denn im Vergleich zu der Ruhe, die im „Rheingold“ vorherrschte, ist hier Alles vom Anfang bis zum Schlusse in stürmischer Erregung, wir glauben in jedem Momente das Pulsiren des Herzschlags der Menschen zu empfinden, deren Schicksal unser sympathisches Mitgefühl erregt“ —

Vorspiel.
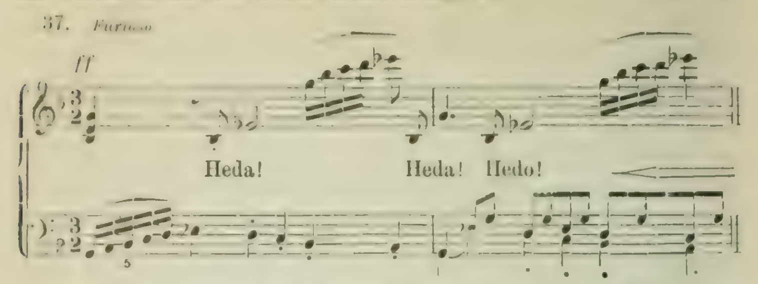
Die stürmische Erregung, die elementare Wildheit tritt uns bereits im Vorspiel entgegen. Gewitter-Sturm tost dahin, Blitze zucken durch das nächtliche Dunkel, in Strömen fliesst der Regen vom Himmel herab, die ganze Natur scheint in wildem Aufruhr begriffen zu sein. Auf einem riesigen Orgel-Punkte der Tonika D, der sich im weiteren Verlaufe auf E und die Unterdominante G verschiebt, baut der Tondichter seine Harmonie'n auf. Als Haupt-Motiv zieht sich durch das ganze Vor-Spiel und einen Theil der ersten Szene das des Unwetters:



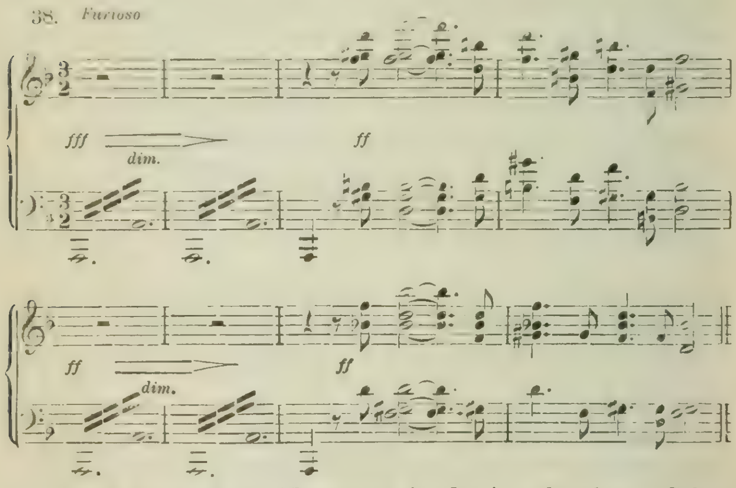
In den Bässen heult der Orkan, während die obere Stimme mit ihrem hartnäckig pochenden Achteln das Niederrasseln des Regens, oder, wie Wolzogen (I) will, „des Wetter-Gottes Hammerschlag“ zur Darstellung bringt. Die Bass-Figur wird von Wagner noch weiter verwendet; sie beschränkt sich nicht darauf, die Wiedergabe eines einzigen Naturlautes zu übernehmen, sie ist auch das Motiv des zu Tode gehetzten, matten Wälsung Siegmund (39); den Frühlings-Gesang: „Winter-Stürme wichen dem Wonne-Mond“ (3. Szene) einleitend, erscheint sie, anstatt im rauhen staccato, in einem weichen legato, das Säuseln des Zephir's (49) nachahmend, zur Erläuterung der Worte Siegmund's, dass die rauhen Winter-Stürme den linden Lüften des Mai-Mondes gewichen seien. Endlich begegnen wir ihr wieder als Motiv des Gewitter-Zauber's im dritten Aufzuge (1. Szene), als Wotan den Walküren-Fels betritt und durch den Sturm der verfolgten Wunsch-Maid mit furchtbarer Stimme zuruft: „Steh'! Brünnhild!“ — Ausserdem verweise ich auf die grosse Aehnlichkeit dieses Motiv's mit dem im „Rheingold“ bereits genannten Vertrags-Motive (12) hin. — Es gilt eben hier, was Prof. Wolff in seiner Arbeit über „das musikalische Motiv (VII) treffend sagt: „Je weiter wir den Cyklus verfolgen, desto mehr tritt uns die Durchführung der Motive entgegen. Gab uns das „Rheingold“ sozusagen die musikalische Exposition des Cyklus, so bringt jeder weitere Akt mehr die Durchführung der bisherigen Themen, die hier natürlich stets mit dem dichterischen Gedanken verwachsen sind. Neue Motive treten nur dann auf, wenn auch im Drama ein neuer dichterischer Gedanke erscheint. Allerdings wird beim Zuhörer ein starkes musikalisches Gedächtniss vorausgesetzt (?), um ein Motiv bei seinem Auftreten gleich zu erkennen als die Verkörperung dieser oder jener dichterischen Idee, namentlich dann, wenn das Motiv nicht in seiner Original-Gestalt, sondern in einer rhythmischen oder harmonischen Umwandlung auftritt.“ —

Im weiteren Verlaufe ist Donner's Gesang aus dem „Rheingold“: „Heda, heda, hedo! Zu mir, du Gedüft!“ in das Vor-

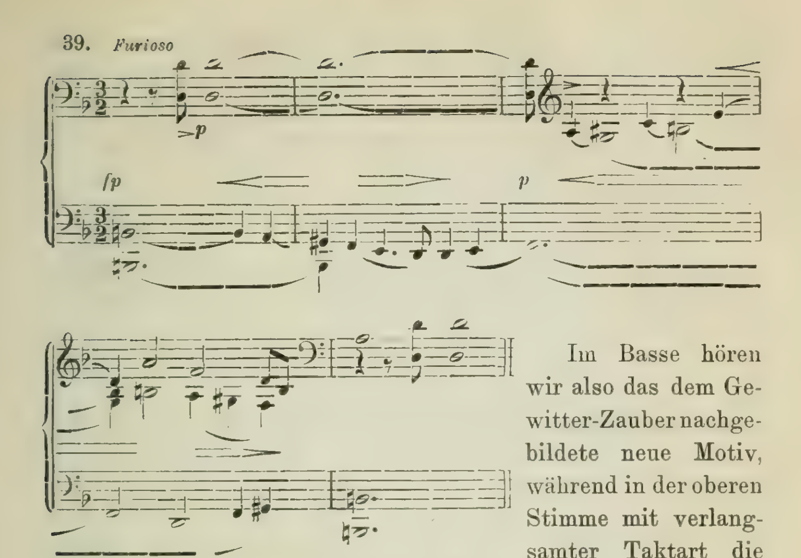
Spiel verwoben; plastisch hebt sich das Haupt-Thema von der Ornamentik der Natur-Schilderung ab:



Ein chromatischer Oktaven-Lauf führt den Höhepunkt des Aufruhrs in der Natur herbei. Furchtbar rollt der Donner, zuckende Blitze werfen ihr fahles Licht auf die düstere Szenerie:



Doch die Kraft des Unwetters ist damit gebrochen. Schon klingt das Grollen entfernter. Das Motiv des Unwetters (36) geht in einem langen diminuendo auf den grossen Orgelpunkt der Tonika D zurück, im pp tönt das trotzige staccato an unser Ohr. Aus ihm entwickelt sich dann das harmonisch und rhythmisch mit dem vorgenannten Thema so ausserordentlich nahe verwandte Motiv des zu Tode gehetzten, matten Wälsung Siegmund, über das ich bereits oben gesprochen habe:
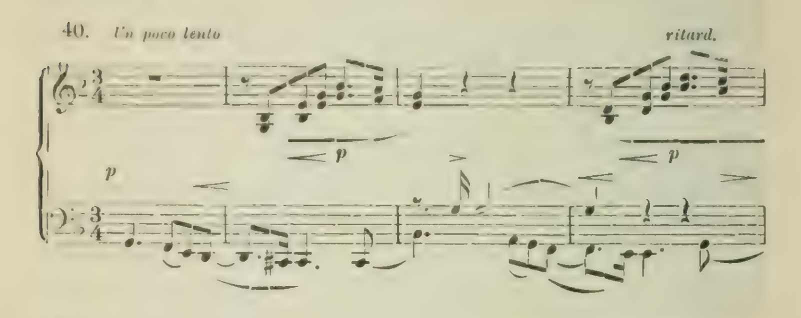


Im Basse hören wir also das dem Gewitter-Zauber nachgebildete neue Motiv, während in der oberen Stimme mit verlangsamter Taktart die zuckende Bewegung aus Beispiel 38 beibehalten ist.
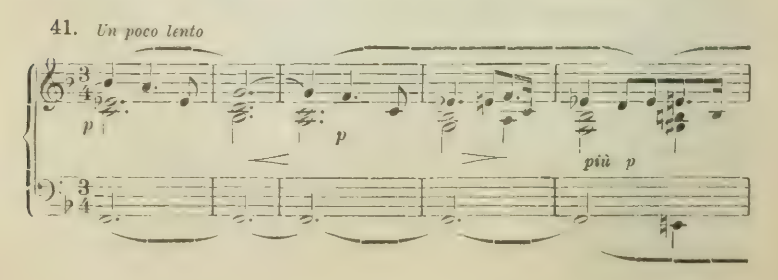
I. Aufzug, 1. Szene.
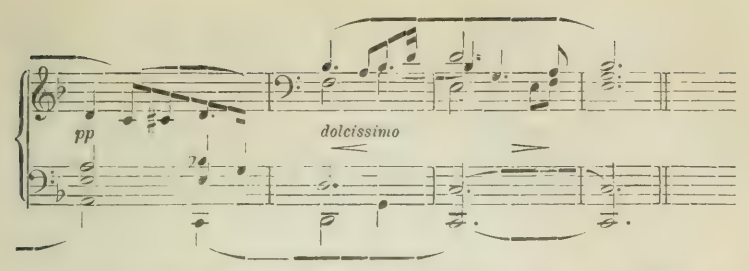
Unterdessen hat sich der Vorhang erhoben. Die Bühne zeigt einen altgermanischen Wohnraum mit verglimmendem Herd-Feuer, einen Tisch mit breiter Bank im Vordergrunde. Ein mächtiger Eschen-Stamm, der durch das Dach gewachsen ist, bildet den Mittelpunkt des Saales, links führen einige Stufen zum inneren Gemache. Die Szenerie bleibt eine Zeit lang leer, während draussen das Unwetter in der Ferne verhallt; dann (beim Einsatze des Motivs 39) wird die schwere Eingangs-Thür aufgerissen, der flüchtende Siegmund wankt herein, schleppt sich, da er Niemand im Innern der Wohnung bemerkt, mühsam in den Vordergrund, um mit den Worten: „Wess' Heerd dies auch sei, hier muss ich rasten!“ — am wärmenden Feuer zusammenzubrechen. Die Musik, die durch Ausspinnung des Motivs 39 gezeigt hat, wie Siegmund nur mit äusserster Kraft-Anstrengung sein Ziel zu erreichen vermag, setzt mit dem sich bis zum pp abtönenden Thema des Unwetter's (36) ein, das beim Eintritt Sieglinde's in eine getragene Weise überlenkt. Erschrocken gewahrt die Frau den fremden Mann leblos ausgestreckt und tritt ihm näher, in der Meinung), einen Todten vor

sich zu haben. Eine Bewegung des Wälsung (Motiv 39) überzeugt sie von dem Irrthum. Bei den Worten: „Noch schwillt ihm der Athem" hat sie sich über den Siechen geneigt. Verflochten mit dem Motiv des matten Wälsung (39) tritt das des Mitleid's auf:



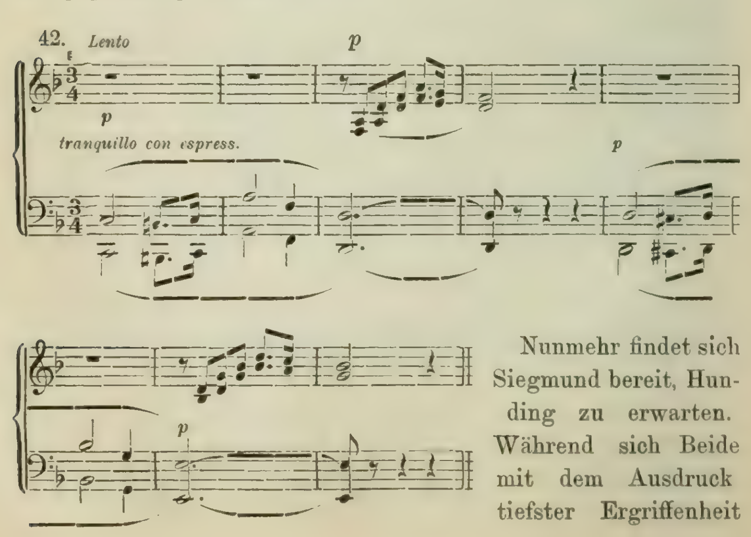
Doch darf der Sang Sieglinde's, wie der Meister selbst wollte, keinerlei sentimentale Färbung zeigen, so sehr die Stelle auch geeignet erscheint, derartigen Auffassungen Raum zu gönnen. — Siegmund fährt jäh empor und verlangt Wasser Sieglinde eilt hinweg und kehrt kurz darauf mit einem gefüllten Trinkhorn zurück. Aus Mitleids- (40) und Siechthums-Motiv (39) entsteht eine zauberisch schöne Weise. Das Gefühl des Mitleids wandelt sich, während Siegmund stumm den Trunk aus ihrer Hand nimmt und in die Augen der Frau schaut, in das dem Mitleid nahe verwandte Liebes-Gefühl um. Stockend ertönt das Siechthums-Motiv (39), bis endlich das Liebes-Motiv in seiner ganzen ergreifenden Schönheit durchbricht:





Ich verweise übrigens auf das Flucht-Motiv (14) aus dem „Rheingold“, dem sich in rhythmischer Verschiebung die ersten vier Takte des vorstehenden Thema's ganz und gar anschliessen. Was die poetische Feinheit der Stelle anlangt, so sagt Porges (IV) bei der Erklärung treffend: „Eine Styl-Eigenthümlichkeit der ersten und zweiten Szene ist die Verbindung der Instrumental-Musik mit der stummen mimischen Aktion. In Beiden gelangt ein im tiefsten Grunde der Seele wie schlummerndes Gemüths-Leben zum Ausdrucke, das eben im Begriffe ist, in's Bewusstsein überzutreten. Noch hat die Macht herzbezwingender Leidenschaft nicht den Willen der handelnden Personen bewältigt; sie giebt sich daher nicht durch das Alles offenbarende Wort kund, sondern dringt nur wie unwillkürlich durch den Blick des Auges und den seelischen Ausdruck des Antlitzes hervor.“ . . . Eine Andeutung jenes inneren Herganges giebt Siegmund, wenn er in die Worte ausbricht: „Das Aug' erfreut des Sehens seligste Lust.“ — Als dann der Wälsung fragt, wer ihn labte, setzt im Lento eine abgebrochene düstere Weise (analog der kurzen Begleitung bei Hunding's Eintritt) ein, „als wenn ein bedrückendes, geheimes Weh den Trieb sich auszusprechen mit raschem Entschlusse zurückdämmte“, während Sieglinde erwidert: „Dies Haus und dies Weib sind Hunding's eigen (bedeutungsvolle, lange Pause); gastlich gönn' er dir Rast: harre bis heim er gekehrt!“ — Unter Einflechtung des Siechthums- (39) und Unwetter-Motiv's (36) erklärt Siegmund, ohne Waffe, vom Feinde gehetzt und vom Unwetter verfolgt zu sein. Zu den Klängen des Mitleid-Motiv's (40) füllt Sieglinde das Horn mit Meth, dem Gaste den Trunk nach altdeutschem Brauche kredenzend. Wieder sehen sie Liebes-Motiv [41]) einander in

die Augen, ihre Mienen verrathen starke Ergriffenheit; dann senkt Siegmund seufzend das Haupt und bricht in den Ausruf aus: „Einen Unseligen labtest du!“ — Eine düster aufbrausende Begleitungs-Figur ertönt. Der Flüchtling drängt zum Fortgange, damit nicht das Unglück auch in das Haus der hehren Frau (Liebes-Motiv) einziehe. Schon hat er den Riegel der Thür in der Hand, als Sieglinde in heftigem Selbstvergessen ihm nachruft: „So bleibe hier! Nicht bringst du Unheil dahin, wo Unheil im Hause wohnt!“ Es ist ein elementar hervorbrechendes Geständniss, das Siegmund zum Bleiben zwingt und so als bedeutungsvoller Wendepunkt im Drama die spätere Katastrophe nach sich zieht. Die anfängliche Härte im Ausdruck Sieglinde's geht bei der Andeutung ihres eigenen Unglück's „in ein klagerfülltes, schmerzliches Erbeben“ über. Tief erschüttert bleibt Siegmund stehen und forscht in den Mienen der Frau, die beschämt und traurig die Augen niederschlägt. Dazu vernehmen wir in wunderbarer Vermischung das Motiv des Liebesleid's der Wälsunge und das Mitleids-Motiv (40); damit wird das Bedürfniss nach Theilnahme im Unglück ausgesprochen, und zugleich durch die Verwandtschaft der Beiden das gegenseitige Mitleid erklärt:

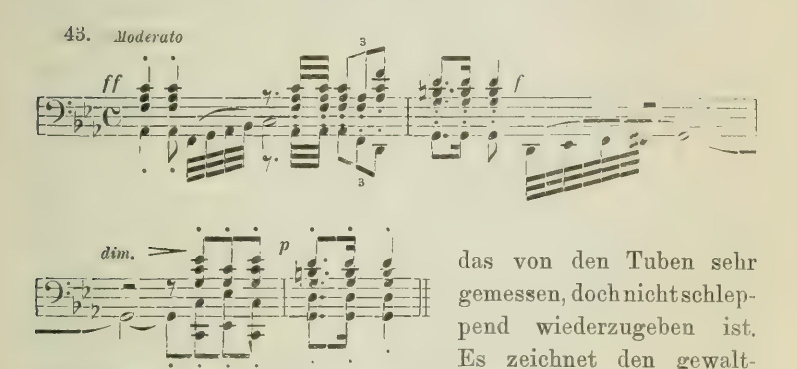


Nunmehr findet sich Siegmund bereit, Hunding zu erwarten. Während sich Beide mit dem Ausdruck tiefster Ergriffenheit

in die Augen schauen, leitet ein Nachspiel des Orchesters, in das Liebesleid- (42), Mitleid- (40) und Liebes-Motiv (41) verwoben sind, zur zweiten Szene über.

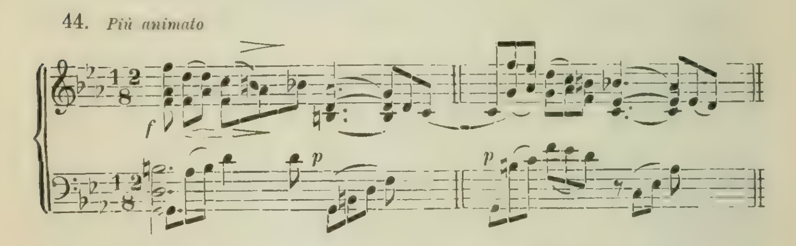
2 Szene

Hunding ist angekommen, der Herr des Hauses. Sieglinde öffnet ihm, finsteren Blickes tritt er bewaffnet ein. Hier das charakteristische Hunding-Motiv:
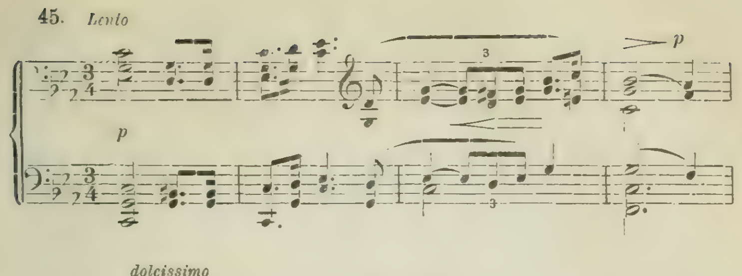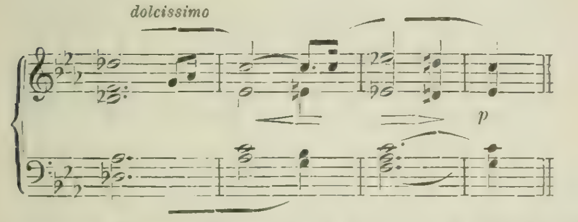


das von den Tuben sehr gemessen, doch nicht schleppend wiederzugeben ist. Es zeichnet den gewaltthätigen Sinn Hunding's, der der Wälsunge Haus und Hof überfiel und das Weib, die Schwester Siegmund's, Sieglinde, entführte. Den fragenden Blick des Recken begleitet eine abgerissene, trotzige Figur. Als Sieglinde ihm erklärt, dass sie den Fremden am Herde gefunden habe, da ihn Noth in's Haus führte, hören wir das Motiv des Unwetters (36) im Basse. Hunding sichert dem Flüchtling Gastfreundschaft zu und übergiebt unter den Klängen des Hunding-Motiv's (43) seine Waffen der Gattin, die sie an der Esche aufhängt. Sieglinde tischt das Nacht-Mahl auf, die Recken lassen sich nieder. Hunding betrachtet des Gastes Züge (Mitleids- [40] und Flucht-Motiv [14]) und entdeckt die Aehnlichkeit zwischen ihm und seinem Weibe. Doch birgt er sein Befremden und wendet sich unbefangen mit der Frage an Siegmund: „Welch' schlimme Pfade machte dir Pein?“ — Sofort ertönt das Gewitter-Motiv (36), als der Wälsung anhebt: „Durch Wald und Wiese, Haide und Hain, jagte mich Sturm und Noth: nicht kenn' ich den Weg, den ich kam. Wohin ich irrte, weiss ich noch minder: Kunde gewänn' ich dess' gern!“ — Hunding nennt ihm zu den Klängen des Motiv's 43 seinen Namen und

begehrt ein Gleiches vom Gaste. Der blickt nachdenklich vor sich hin (Motiv des Liebesleids der Wälsungen [42]), während Sieglinde ihr Auge mit auffallender Theilnahme (Mitleids- [40] und Liebes-Motiv [41]) auf Siegmund heftet, der endlich mit der Schilderung seiner Leidens-Geschichte beginnt. Von der Jagd zurückgekehrt fand er die Wohnung niedergebrannt, die Schwester geraubt, die Mutter erschlagen. Das Hunding- [43] und ein untergeordnetes Jagd-Motiv beherrschen anfänglich, vereint mit Motiv 14, die Erzählung. Als er jedoch von dem vergeblichen Suchen nach seinem Vater spricht, klingt im pp das aus dem „Rheingold" bekannte Walhall-Motiv (11) durch; weilt doch der Vater der Wälsungen, Wotan, in Walhall. In wilder Flucht sei er umhergetrieben. Ein Blick auf Sieglinde wird vom Liebes-Motiv (41) begleitet. In der nachfolgenden Schilderung des Kampfes für „eine traurige Maid, die der Magen Sippe dem Mann ohne Minne vermählen wollte", wird die Weise immer erregter. — Zunächst tritt uns bei den Worten: „Mit wilder Thränen Fluth betroff sie weinend die Wal" eine den klagend schmerzlichen Ausdruck charakteristisch treffende Tonmalerei entgegen:



Eine weitere, dem Rhythmus des Schmiede-Motiv's (22) nachgebildete Taktart verleiht der Beschreibung des Kampfes Lebendigkeit, wir durchleben noch einmal die Sturm-Nacht mit den Motiven des Gewitter-Zaubers (36) und des siechen Wälsung- (39); das Leid-Motiv (42) lenkt dann über in das grosse Thema, das das Heroenthum der Wälsungen schildert:

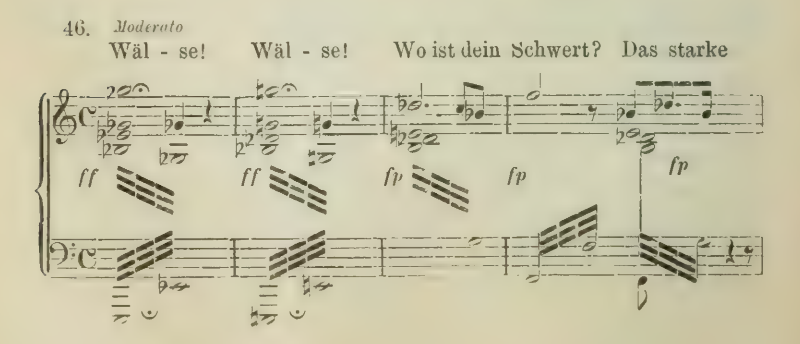


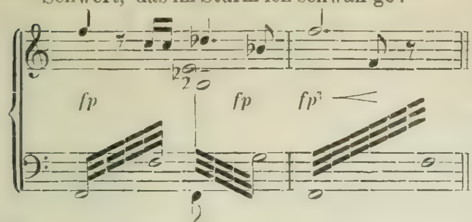


So nennen es die meisten Kommentatoren, auch Wolzogen (I). Mir behagt die allgemeine Deutung besser. als diejenige Wolff's (VII), der in dem Thema „das eigentliche Motiv Siegmund's. des vom Missgeschick verfolgten Helden“ vor sich zu haben wähnt. Es tritt am Ende des zweiten Aufzuges beim Tode Siegmund's. ferner im „Siegfried“ bei Wotan-Wanderer's Fragen (I. Aufzug. 2. Szene) an Mime nach dem Wunsch-Geschlechte der Wälsungen auf und wird in tiefergreifender Weise in den Trauer-Marsch („Götterdämmerung“) verflochten, als der Letzte der Wälsungen-Sprossen. Siegfried. dem Missgeschick seines hehren Geschlechtes verfällt. Die Beziehung ist mithin generell aufzufassen. — Im vorliegenden Falle setzt es am Ende der langen Erzählung Siegmund's ein, von der weichen Wendung des Takt 5 an die Erkennungs-Phrase der Geschwister in sich bergend. Die Aehnlichkeit mit dem Walhall-Motiv (11) ist übrigens unleugbar. — Unter einer trotzigen, markigen Begleitungs-Figur erhebt sich Hunding und bekennt sich als den Feind Siegmund's: „Mein Haus hütet, Wölfing, dich heut'; für die Nacht nahm ich dich auf (hier setzt das Hunding-Motiv [43] ein): mit starker Waffe doch wehre dich morgen; zum Kampfe kies' ich den Tag: für Todte zahlst du mir Zoll!“ — Barsch fordert er Sieglinde auf, den Nacht-Trunk für ihn zu rüsten und seiner zur Ruhe zu harren. Lange schaut die Frau auf den gefährdeten Gast, Mitleid. Liebe und
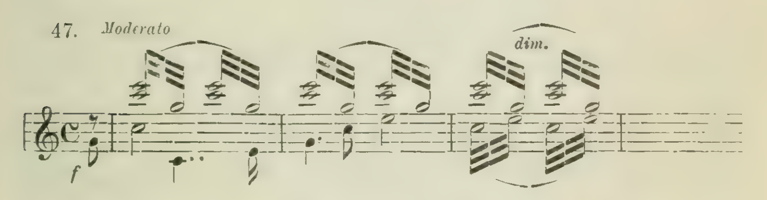
der Gedanke an Flucht kämpfen in ihrem Innern einen gewaltigen Kampf, wie die Verwebung der drei Motive (40, 41, 14) zeigt. Dann deutet sie auf eine Stelle am Eschen-Stamme, in die einst Wotan das rettende Schwert bis an's Heft stiess. Dazu ertönt das später wiedergegebene Schwert-Motiv (47). Eine heftige Gebärde Hunding's fordert sie zum Weggehen auf; das trotzige Hunding-Motiv (43) gewinnt wieder die Oberhand. Während der finstere Recke seine Waffen vom Eschen-Stamme herabnimmt, wendet er sich mit den Worten an Hunding: „Mit Waffen wehrt sich der Mann. Dich, Wölfing, treffe ich morgen: mein Wort hörtest du, hüte dich wohl!" — Er geht festen Schrittes (Rhythmus des Hunding-Motiv's [43]) in das Gemach und schiebt von Innen den Riegel vor (Zweiunddreissigstel Figur). —

3. Szene. Siegmund befindet sich allein in dem grossen Raume; es ist vollständig Nacht geworden, vom Herde aus wirft das glimmende Feuer seine fantastischen Streiflichter durch den Saal. Der Wälsung starrt brütend vor sich hin. Das begleitende Orchester giebt den Gedanken-Gang wieder. Zunächst ist es Hunding (Motiv 43), der Siegmund's Inneres beschäftigt. Waffenlos fiel er in das Haus des Feindes. Dort fand er ein Weib, zu dem ihn die Sehnsucht zieht (Liebes-Motiv [41]); dieses Weib aber ist die Sklavin eines Mannes, der den Wehrlosen verhöhnt. Dann stösst er verzweifelt den wilden Noth-Ruf aus:





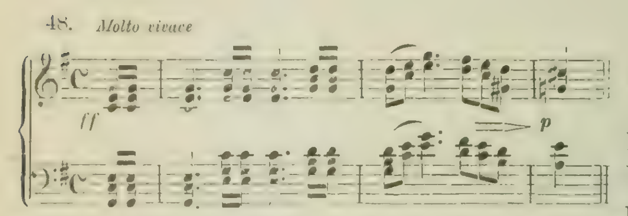
Da bricht plötzlich das Feuer zusammen. Aus der aufsprühenden Gluth fällt ein greller Schein auf die Stelle des Eschen-Stammes, die Sieglinde's Blick bezeichnete und an der man jetzt deutlich einen Schwert-Griff haften sieht. Zu der flimmernden Bewegung ertönt das prächtige Schwert-Motiv:
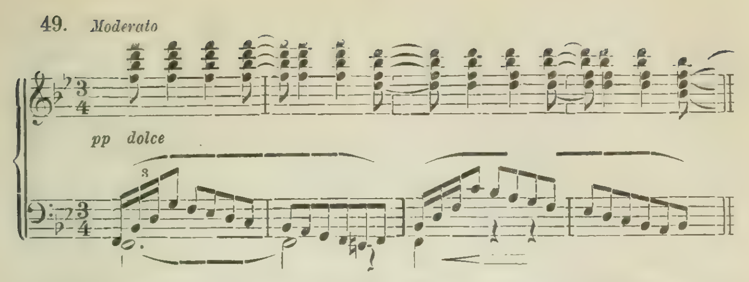


während Siegmund neubelebt emporspringt: „Was gleisst dort hell im Glimmer-Schein? Welch' ein Strahl bricht aus der Esche Stamm?" — Von hier ab beherrscht das Schwert-Motiv die ganze Situation, abgesehen von der Stelle: „Selig schien mir der Sonne Licht", die ein Analogon zu Wotan's Sang in der Schluss-Szene des III. Aufzuges bildet: „Wenn kindisch lallend der Helden Lob von holden Lippen dir floss." — Mit dem Rhythmus des Hunding-Motiv's (43) schliesst die ergreifende Einzel-Szene. Das Feuer ist gänzlich erloschen.

Leise wird die Thür des Seiten-Gemachs geöffnet, in weissem Nacht-Gewande schreitet Sieglinde auf den Herd zu und theilt dem vor Entzücken Erbebenden mit, dass sie Hunding einen Schlaf-Trunk in den Becher schüttete. Nun möge er die Nacht zur Flucht ausnutzen; eine Waffe wolle sie ihm weisen. Schon hier tritt der Sieges-Jubelruf der Wälsungen (48) flüchtig auf. Bei dem Hochzeits-Mahle Hunding's, während dem sie (Sieglinde) trüb und traurig dasass, trat ein hoher Greis in grauem Gewande ein (weil der Fremde Wotan ist, setzt hier das Wal-hall-Motiv [11] ein). Sein blitzendes Auge erfüllte Alle mit
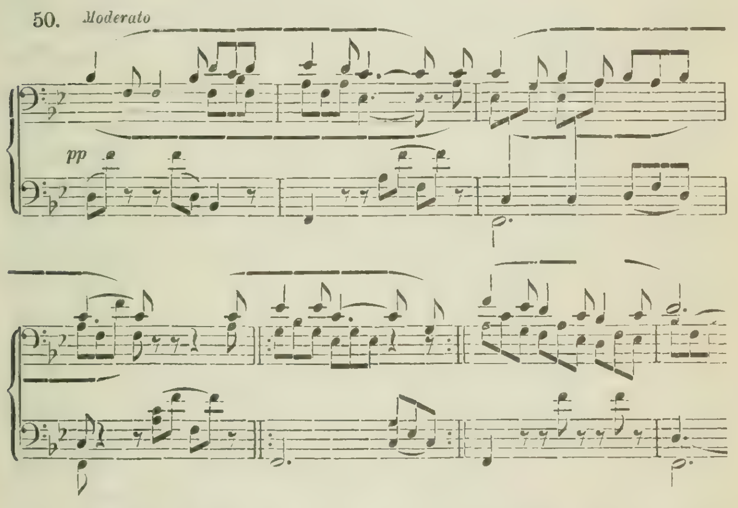
Angst. In den Händen schwang er ein Schwert, das er tief bis an's Heft in jener Esche Stamm stiess. „Nur dem solle der Stahl ziemen, der aus dem Stamm ihn zög'." Wohl mühten sich die Mannen ab, der Aufgabe würdig zu sein; doch keiner gewann den Stahl. Da habe sie gewusst, dass Wotan (Walhall-Motiv in beschleunigterem Zeitmaass) jener Wanderer gewesen. — Plötzlich setzt das Schwert-Motiv (47) im Molto vivace risoluto ein und gipfelt bei den Worten: „O, fänd' ich ihn heut' und hier den Freund!" in dem Sieges-Jubelrufe der Wälsungen:



das den leidenschaftlichen Ausbruch der unter Hunding's Gewaltthätigkeit leidenden Sieglinde begleitet bis zu den Schluss-Worten: „Fänd' ich den heiligen Freund, umfing den Helden mein Arm!" — Hier läuft das Motiv in eine jubelnde Verlängerung aus, während Siegmund sie mit Gluth umfasst: „Dich, seligste Frau, hält nun der Freund, dem Waffe und Weib bestimmt!" — Noch ruhen sie in wilder Umarmung, als die Thür aufspringt. Die Harfe löst die bewegten Passagen der Streich-Instrumente mit sanft gebrochenen Akkorden ab. Sieglinde hat sich von dem Geliebten erschrocken losgerissen unter dem angstvollen Rufe: „Ha, wer ging? Wer kam herein?" Da steht das Paar plötzlich vom Silber-Licht des Frühlings-Mondes umflossen. In glücklichem Entzücken flüstert ihr Siegmund zu: „Keiner ging, doch Einer kam: siehe, der Lenz lacht in den Saal!" Dann zieht er das zitternde Weib mit sanfter Gewalt zu sich auf das Lager, die Arpeggien verlieren sich im pp und des Frühlings sanfter Hauch umkost die Beiden schmeichelnd:



Wie schon gelegentlich der Besprechung des Vorspiels erwähnt, dient dem Motiv des Frühlings-Zaubers dasjenige des Gewitter-Zaubers (36) als Grundlage. Dann beginnt das herrliche Lenz- und Liebes-Lied:



Wieder ist hier vor jeder süsslichen oder sentimentalen Uebertreibung zu warnen. Wagner äusserte sich selbst in den Proben, betreffs der Interpretation dieses lyrischen Intermezzo, dahin (vergl. Porges [IV]): „Das Ganze dürfe nicht als eine Art Konzert-Stück wirken, sondern müsse den Eindruck einer den dramatischen Verlauf nicht sowohl unterbrechenden, als nur etwas aufhaltenden Episode machen.“ Ganz dieser Anschauung entsprach z. B. die Auffassung Albert Niemann's. — In seiner weiteren Steigerung leitet der Sang: „Winter-Stürme

wichen dem Wonne-Mond" bei den Worten: „Zu seiner Schwester schwang er sich her; die Liebe lockte den Lenz!" in das köstliche Liebes-Motiv (41) über. In der Erwiderung Sieglinde's: „Du bist der Lenz, nach dem ich verlangte" tönt das Flucht-Motiv (14) hindurch. — Immer wilder wird das Entzücken der Beiden, das in dem Ausrufe Siegmund's: „O, süsseste Wonne, seligstes Weib!" gipfelt. Flucht- (14), Walhall- (11), Freia-(21), Heroen-Motiv (45) und Sieges-Jubelruf (48) durchziehen den Abschnitt, bis Siegmund sich als Wälse's Spross zu erkennen giebt. Sieglinde fährt jäh empor: „War Wälse dein Vater, und bist du ein Wälsung, stiess er (Wotan) für dich sein Schwert in den Stamm; so lass mich dich heissen, wie ich dich liebe: Siegmund, — so nenn' ich dich!" — Im molto vivace setzt zu Triolen in der oberen Lage das Heroen-Motiv (45) im ff ein. Siegmund ist emporgesprungen und erfasst den Knauf des Götter-Schwertes. In einer riesigen Steigerung, welcher das Entsagungs-Motiv (10) zu Grunde liegt,*) ruft Siegmund in seiner Noth die Götter an: „Nothung! Nothung! So nenn' ich dich Schwert!" — Hier haben wir eine fast gleichlautende Phrasirung, wie bei dem wilden Nothruf im Beispiel 46 (vergl. „Siegfried, I. Aufzug, letzte Szene: „Nothung! Nothung! Neidliches Schwert!"; ferner „Götterdämmerung", III. Aufzug, die

*) Zu dieser scheinbar eigenartigen Motiv-Wahl bemerkt Wolzogen (I) erläuternd: „Die Geschwister, die sich nun erkennen, sind ja Wälsungen und Wotans-Kinder; dass sie trotz ihrer Geschwisterschaft sich ehelich verbindend retten wollen, ist ein göttliches: und ein Götter-Schwert wird ihnen, selbst göttlichem Vertrage zuwider, als Schutz verliehen für die höchste Noth ihrer Schuld. — Auf dieser schuldbefleckten Liebe lastet Alberich's Fluch, der auch die gegen ihn geschaffene, trügerische Gottes-Gabe des Schwertes zerbrechen wird. Indem Siegmund mit übermenschlicher Kraft höchster gottentsprossener Liebes-Lust das Schwert dem Stamme entzieht, um sich wehrhaft gegen Schicksale und Ur-Gesetz in Streit zu stellen, da weiht er sich selber dem Tode und somit dem tragischen Zwange der Liebes-Entsagung. Deshalb begleitet das Entsagungs-Motiv diesen Gewinn des Schwertes, das symbolisch für Wotan's Helden an Stelle des Gold-Symbols getreten, wie jenen ideell parallelen Raub Alberich's zu den Worten: „heiligster Minne höchste Noth" mit seinen tieferschütternden Klängen."

Erzählung Siegfried's beim Jagd-Gelage: „Des Vaters Wehr fügt' ich mir neu!"). Bei dem Rufe: „Heraus aus der Scheide, zu mir," reisst Siegmund mit gewaltigem Zuge das Schwert aus dem Stamme und zeigt es der vor Staunen und Entzücken erbebenden Sieglinde. Nach einem kurzen ritardando e crescendo molto setzt das Schwert-Motiv (47) in voller Pracht (C-dur) ein und geht dann unvermittelt nach E-dur über, während Siegmund wonnetrunken zu den Klängen des Heroen-Motiv's (45) der Geliebten zuruft: „Siegmund, den Wälsung, siehst du, Weib! Als Brautgabe bringt er dies Schwert: so freit er sich die seligste Frau! — Dann tönt der Sieges-Jubelruf der Wälsunge (48), das Lenz-Lied (50), das Schwert-Motiv (47), das Liebes-Motiv (41), während die beiden in stürmischer Umarmung Brust an Brust ruhen. Als ihm Sieglinde offenbart, dass er mit dem Schwert die eig'ne Schwester gewann, erwidert er: „Braut und Schwester bist du dem Bruder, — so blühe denn Wälsungen Blut!" und zieht sie in wüthender Gluth an sich*). „Die Ur-Gewalt elementarster Leidenschaft", meint Porges (IV), „gepaart mit einer ungeheuren Energie, reisst in diesem letzten Abschnitte Alles, wie in einem Wirbelwinde, mit sich fort." — Als der Vorhang gefallen ist, hört man im Orchester als bedeutungsvollen Hinweis auf die nächsten Schicksale des Liebes-Paares das Flucht- (14) und Liebes-Motiv (41).

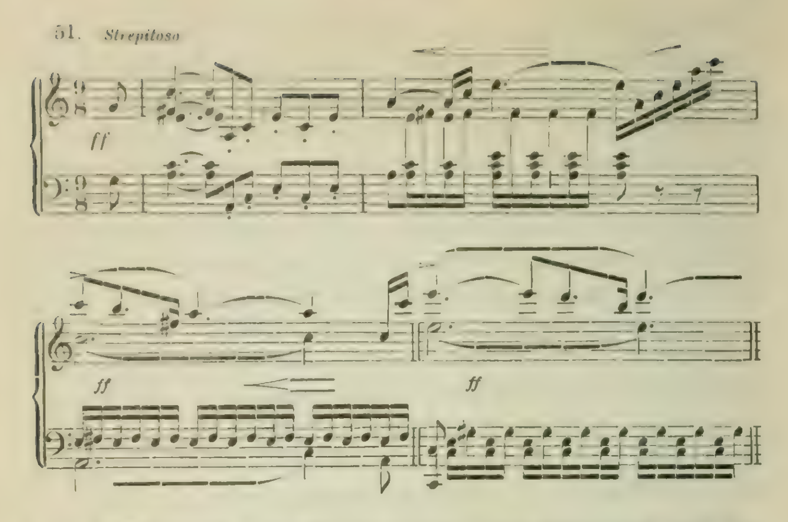
II. Aufzug. Vorspiel.

Das Vorspiel zum zweiten Aufzuge, ein wildbewegtes Ton-Gemälde, schildert die Flucht der Liebenden unter dem Schutze des Nothung-Schwertes. Schwert-, Flucht- und Liebes-Motiv spielen daher eine bedeutende Rolle. Allein nur das Flucht-Motiv (14) tritt klar zu Tage; das Schwert-Motiv erscheint verstümmelt, das Liebes-Motiv in einer ganz neuen, dafür aber noch viel schöneren Form, als im Beispiel 41. Mit grösster Heftigkeit der Accente ist das Strepitoso aufzufassen. Hier die ersten Takte der Einleitung:
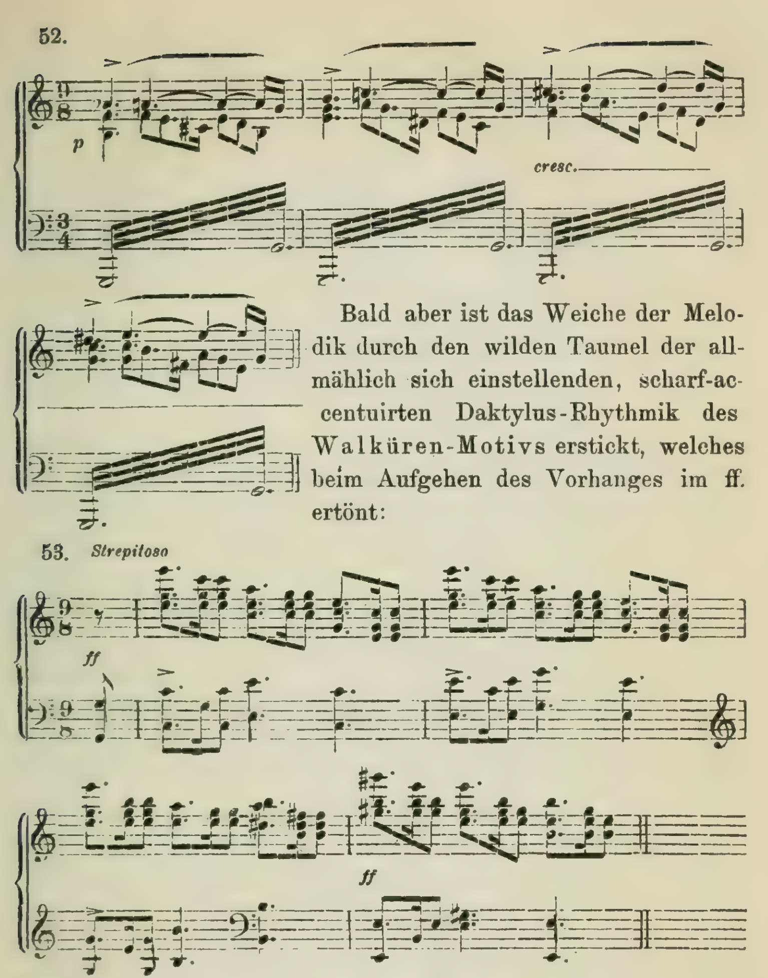
---

*) Vergl. hierüber besonders den interessanten Abschnitt in Gjellerup's (VIII) Arbeit über „die Erotik in der Walküre."

51. *Strepitoso*



Auftakt und erster Takt enthalten das rhythmisch und harmonisch veränderte, mit dem Grund-Thema des Walküren-Ritts in dieser Form verwandte Schwert-Motiv (47), von den Trompeten wiedergegeben; im dritten Takte setzt das Flucht-Motiv (14) ein, und zwar in dämonischer Wildheit durchgeführt, wie denn überhaupt von dem ganzen Abschnitte das gilt, was Porges (IV) in wenige Worte treffend zusammenfasst: „Es herrscht ein wilder Aufruhr aller Gefühle, der als kampfbereiter Todes-Muth und schmerzdurchbebte Liebes-Wonne die Herzen des in jäher Flucht dahinjagenden Liebes-Paares durchstürmt." — Prof. Wolff (VII) ist im Zweifel, ob das im dritten und vierten Takte einsetzende Motiv dasjenige des Walküren-Rufs (54) oder eine Phrase aus der Liebes-Scene des ersten Aufzuges sein soll. Es ist mir, offen gestanden, unklar, wie ein Universitäts-Gelehrter sich über diese Frage im Unklaren sein kann. Schon die Handlung muss auf das Flucht-Motiv verweisen, geschweige denn Harmonie und Rhythmus, welche sich mit Beispiel 14 vollständig decken. Schwert- und Flucht-Motiv wiederholen sich in der Fassung des Beispiel 51 mehrfach, dann hören wir den Walküren-Ruf (54) durchschimmern, bis sich auf dem Orgelpunkt G aus dem Flucht-Motiv eine wundersame, kosende **Weise der Liebe** entwickelt:

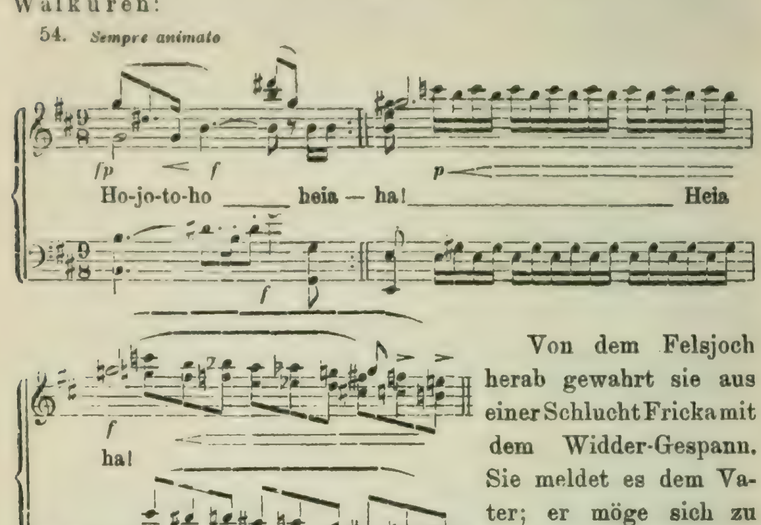


Bald aber ist das Weiche der Melodik durch den wilden Taumel der allmählich sich einstellenden, scharf-accentuirten Daktylus-Rhythmik des Walküren-Motivs erstickt, welches beim Aufgehen des Vorhanges im ff. ertönt:

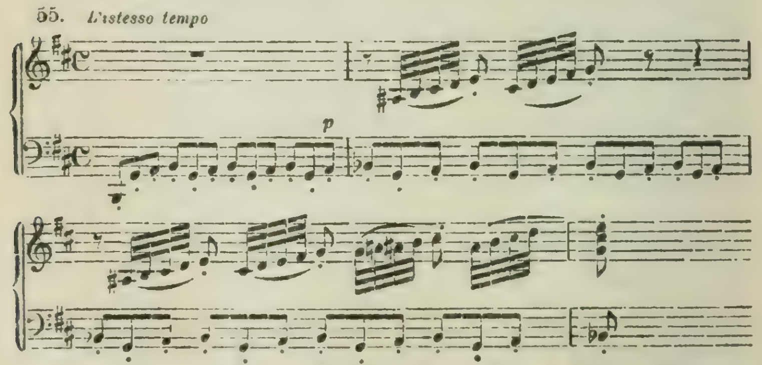
1. Szene.

Starre Felsen umgeben uns. Im Hintergrunde zieht sich von unten her eine Schlucht herauf, die auf ein erhöhtes Fels-Joch mündet; von diesem senkt sich der Boden wieder abwärts dem Vordergrunde zu. Wotan und Brünnhilde, die Wunschmaid und Lieblings-Walküre, stehen einander in voller Rüstung gegenüber. Wotan fordert sie auf, sich zum Streite zu rüsten; denn bald würde der Wälsung mit Hunding kämpfen. Siegmund solle der Sieg bleiben, den finsteren Hunding aber wünsche er nicht

in Walhall. Jauchzend springt Brünnhilde von Fels zu Fels die Höhe hinan; von ihren Lippen tönt der Schlachtruf der Walküren:



Von dem Felsjoch herab gewahrt sie aus einer Schlucht Fricka mit dem Widder-Gespann. Sie meldet es dem Vater; er möge sich zu hartem Strausse rüsten; denn die Gattin schwänge zornig die goldene Geissel und scheine zum Zanke zu fahren. Eine Triolen-Figur im Stakkato schildert den leichten Schritt der Widder, aufbrausende Zweiunddreissigstel-Gänge Fricka's Unmuth:

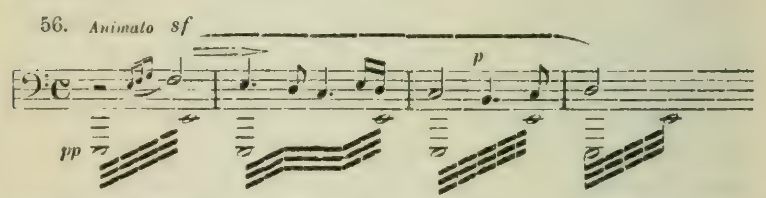


Den dramatischen Zusammenhang, sowie die Schilderung des folgenden Auftrittes zwischen den Gatten entwirft Gjellerup

(VIII) in folgender anschaulicher Weise: „Das edle Halbgötter-Paar (Siegmund und Sieglinde) hat sich gefunden und vereint, indem es einer Liebe gehorchte, die seine Natur und sein Schicksal ist. Ihre Handlungsweise ist über Tadel erhaben, aber der Strafe unterworfen; indem sie als die einzigen Ausnahmen das Recht der Ausnahme gebrauchten, mussten sie an die Schranken der Regel stossen, die äussere göttliche und menschliche Rechts-Ordnung verletzen; innerlich ohne Makel ist ihre Liebe in ihrer Form ein doppeltes Verbrechen: Ehebruch und Blut-Schande. Fricka, die Göttin der Ehe und Familie, kann nicht ungerührt die Bitten und Opfer Hunding's empfangen! sie eilt zu Wotan und verlangt Siegmund's Tod. Vergebens hält ihr der Gott seinen Plan von der Errettung Walhall's durch den freien Helden, der den Ring zurückgewinnen soll, vor: Fricka's Hass gegen den Wälsung — ein Hass, wie der Hera's gegen Herakles — und ihre Entrüstung über das Unerhörte, was geschehen ist, blickt nicht so weit in die Ferne, aber desto schärfer in die Nähe; Wotan kann sie nicht betrügen, indem er ihr gelobt, ihn nicht zu schützen, die Walküren frei walten zu lassen; denn sie weiss, dass der göttliche Muth, den er ihm eingehaucht, das göttliche Schwert, das er ihm geschenkt, Siegmund den Sieg sichern. Sie begehrt, da die wilden Töne des Walküren-Rufs Brünnhilde's Nahen verkünden, die Hilfe derselben. Verzweifelt und vernichtet wirft sich Wotan auf einen Felsen-Sitz; nicht im Stande, ihre Bitte abzuschlagen, fühlt er sich als den „Unfreiesten Aller"; wie seine Macht göttlich, so sind auch seine Fesseln unlöslich; er ist durch seine eigenen Gesetze, durch seine Natur als Rechts-Gott gebunden; und durch das unweigerliche Speer-Motiv (gleichbedeutend mit Vertrags-Motiv [12]; denn Verträge schützt laut „Rheingold", Szene 2, Wotan's Speer-Gewalt) an seine Rolle in der Welt-Ordnung und an die Grundlage all' seiner Macht gemahnt, bricht er vernichtet in die Worte aus: „Nimm den Eid!" — Fricka entfernt sich freudig, indem sie Brünnhilde zu Heervater weist, der sie erwartet." —*)

*) In all' diesen Vorgängen zeigt sich auf's Schärfste der Unterschied zwischen der zeitgemässen und der altgermanischen Gottes-Idee.

Im Anfange der eben geschilderten Zwiesprache hören wir die kurze Figur des Zorn-Motiv's Fricka's (55). Bei der Erwähnung Hunding's und des Wälsungen-Paares fliesst das Hunding- (43) und Liebes-Motiv (41) unter. Den Entrüstungs-Ausbruch Fricka's: „So ist es denn aus mit den ewigen Göttern, seit du die wilden Wälsungen zeugtest?" leitet ein jäh anwachsender Oktaven-Lauf ein. Dann schimmert das Flucht-Motiv (14), bei der Erwähnung von Siegmund's Bestimmung zur Errettung Walhall's, das Schwert- (47), Vertrags- (12) und Ring-Motiv (9) hindurch. Den Unmuth Heervater's schildert folgendes, für den weiteren Verlauf des Cyklus, sehr wichtige Thema:



Man beachte die Aehnlichkeit dieses Motiv's mit dem Vertrags- (12), vor Allem aber mit dem Motiv des siechen Wälsungen (39). Es beherrscht, bald abgebrochen, bald in ursprünglicher Form auftretend, vornehmlich auch die zwei ersten Szenen des dritten Aufzuges. Das Auftauchen Brünnhilde's auf dem Berg-Joche kündigt das Motiv des Walküren-Ruf's (54) an. Als Fricka den letzten Versuch macht, Wotan für sich zu gewinnen und ihre fleckenreine Ehre erwähnt, lenkt die Begleitung in feierlichen Triolen-Rhythmus über; bei der Verpfändung des Eides ertönt dos Vertrags-Motiv (12); ihm folgt das jenem so ähnliche Unmuth-Motiv ([56] Wotan empfindet über das Gebundensein tiefen Unmuth), das auch verklingend in die zweite Szene überleitet.

2. Szene

Sie zeigt uns Heervater in wildester Verzweiflung. Die nahende Brünnhilde, Wotan's Stimmung gewahrend, wirft ihre

---

Wir denken uns das höchste Wesen als ein durchaus freies im Handeln und Wollen und kommen auf diese Weise zu den reinsten und ethisch vollkommensten Zielen, weil eben Handeln und Wollen nur auf Zwecke gerichtet sind, die nach menschlichen Begriffen das Ideal erstreben.
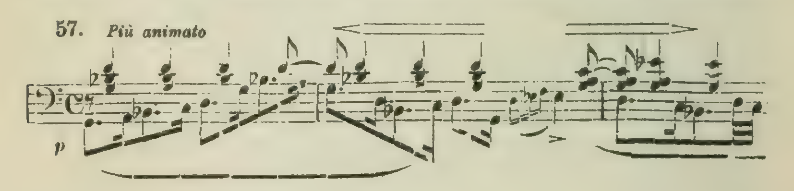
Waffen hinweg und sinkt vor ihm auf die Knie; in kindlich zartem Schmeichel-Ton bittet sie ihn, sich ihr anzuvertrauen. Endlich erweicht sie des Gottes Herz und er hebt an, ihr das, was vorfiel, zu berichten. Dabei muss er selbstredend auf die im „Rheingold" geschilderte Vorgeschichte zurückgreifen, auf den Vertrag mit den Riesen, Walhall's Aufbau, auf den Raub des Rheingoldes durch Alberich, dem es Loge's List abtrotzte, auf Alberich's Fluch und die Warnung der Wala (Erda). Wie er sich dann in den Schooss der Welt begab, um Wala durch Liebes-Zauber zur Rede zu zwingen, wie er mit ihr Brünnhilden gezeugt, die mit 8 Schwestern aufgezogen wurde, damit das schmähliche Ende der Ewigen abgewendet wurde, und wie er endlich, Siegmund, den Wälsungen, zeugte, damit der freie Held Fafner den Ring abgewinnen sollte, um ihn nicht in Alberich's Hände wiederum gelangen zu lassen, dies Alles berichtet der Gott seiner Lieblings-Wunschmaid. Jetzt hat ihm Fricka seine Pläne durchkreuzt. Furchtbar brechen bei Wotan Zorn und Schmerz hervor; in seiner qualvollen Verzweiflung wünscht er nur noch das Ende. Erda hat geweissagt, dass Alberich, welcher der Liebe entsagte, Walhall vernichten werde, wenn er einen Sohn zeuge. Nun hat der Nibelung durch des Goldes Gunst ein Weib bewältigt, welche die Frucht des Hasses bereits unter dem Herzen trage (den in der „Götterdämmerung" auftretenden Hagen). Bitteren Ingrimms voll richtet sich Wotan empor und ruft mit furchtbarer Stimme den „Nibelungen-Segen":

„So nimm meinen Segen,
Niblungen Sohn!
Was tief mich ekelt,
dir geb' ich's zum Erbe,
der Gottheit nichtigen Glanz:
Zernage sie gierig dein Neid!" —

Dann befiehlt der Gott Brünnhilden, Siegmund zu fällen und bedroht sie, als sie sich verzweifelt weigert, dem furchtbaren Gebote nachzukommen, mit seinem vernichtenden Zorne. In wilder Wuth stürmt Wotan davon, die ob des Auftrags tief betrübte Walküre allein zurücklassend.
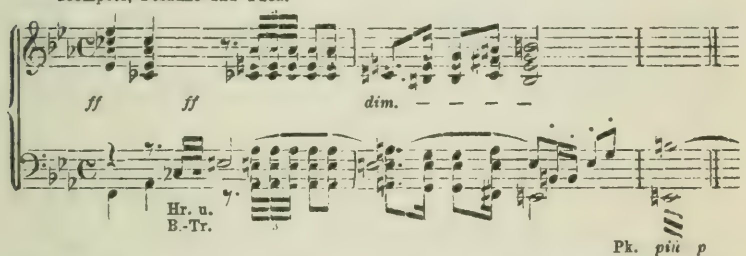
Dass die Scene der Anwendung des Motiv-Reichthums vollauf Gelegenheit bietet, wird die kurze Inhalts-Angabe bereits

gezeigt haben. Im Anfange vernehmen wir bald auf-, bald absteigend das Unmuths-Motiv (56). Als sich Heervater durch die Schmeicheleien Brünnhilde's zum Reden bewegen lässt, wiederholen die Celli im pp das Liebes-Motiv (41). In der langen Erzählung ziehen die ganzen Themen des „Rheingold“ an uns vorüber; so bei den Worten: „er (Alberich) gewann durch den (Liebes-) Fluch des Rheines glänzendes Gold und masslose Macht“ — das Rheingold- (8, d.) und Ring-Motiv (9), bei den Worten: „mit ihm (dem Ring) bezahlt' ich Walhall's Zinnen“ — das Walhall-Motiv (11); den Bericht: „Die Alles weiss, was einstens war, Erda“ leiten die düsteren Harmonie'n des Nornen-Motiv's (33) ein. Sobald er von den Walküren spricht, tauchen die scharf betonten Rhythmen des Walküren-Ritt's (53) auf; die Aufgabe der Wunsch-Mädchen, „kühne Kämpfer-Schaaren in Walhall's Saal zu sammeln“, begleiten wieder die majestätischen Akkorde des Walhall-Motiv's (11). Bei dem Geständniss: „durch Alberich's Heer droht uns das Ende“ hören wir zunächst das Dämmer-Motiv (17), weiter das Ring-Motiv (9). Die Worte: „da durch Verträge ich Herr, den Verträgen bin ich nun Knecht“ — begleitet das Vertrags-Motiv (12). Dann setzt ein neues, aus einer Vereinigung von Nornen- (33) und Götterdämmerungs-Motiv (34) entstandenes Thema mit unruhig punktirter Bewegung ein, das Motiv der Götter-Noth, das im Takt 3 in das Motiv des göttlichen Unmuths (56) übergeht:



Bis zu den Worten: „Ich berührte Alberich's Ring“ finden wir das Motiv der Götter-Noth unausgesetzt verarbeitet, dann tritt das Ring-Motiv (9), vereint mit Alberich's Liebes-Fluch, der nun auch auf Wotan haftet („der Fluch, den ich floh, nicht flieht er nun mich. Was ich liebe [Siegmund den Wälsungen], muss

ich verlassen") in sein volles Anrecht. Ein lang ausgehaltener, schauerlich klingender C-moll-Dreiklang begleitet den Wunsch Wotan's nach dem „Ende"! — „Und für das Ende sorgt Alberich!" Das Motiv der prophetischen Erda (33) ertönt in düsterem pp. Sobald Wotan von der Zeugung Hagen's durch Alberich spricht, hören wir die synkopirten Rhythmen des Rache-Motiv's der Nibelungen (31), die ihre Vernichtungs-Arbeit gegen die Licht-Alben begonnen haben. Der oben angeführte „Nibelungen-Segen" wird auch musikalisch zu einer furchtbaren Steigerung benutzt unter Zugrundelegung des grässlich entstellten Walhall-Motiv's (11):
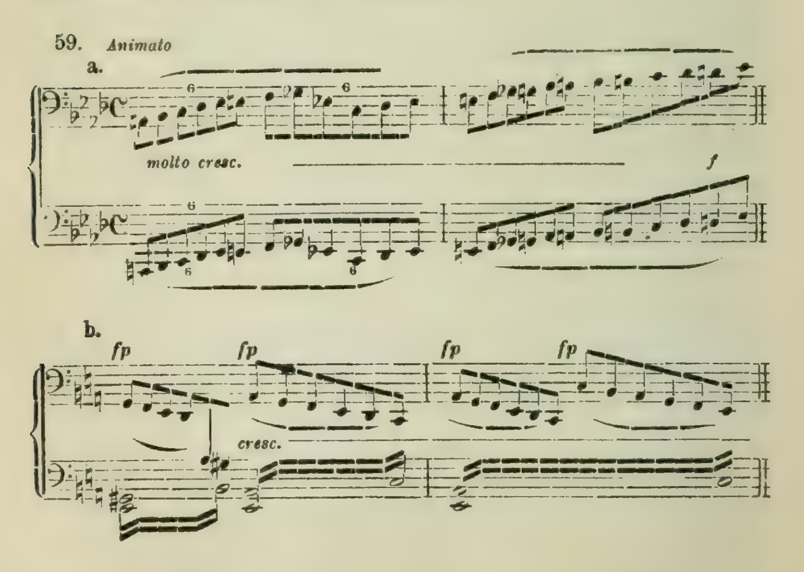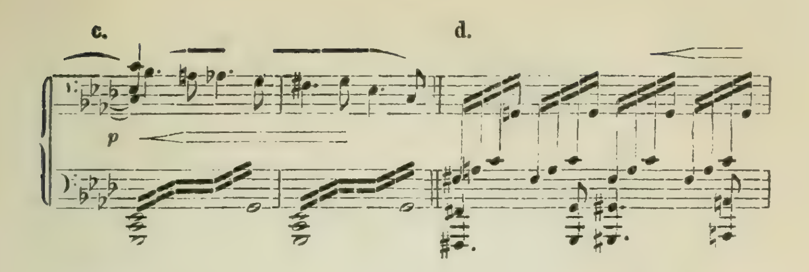


Götter-Noth- (57), Vertrags- (12) und Unmuth-Motiv (56) führen die Szene zum Abschluss. Ein wunderbar ergreifendes Nachspiel, während welchem sich Brünnhilde tieferschüttert dem Hintergrunde zuwendet, leitet zur zweiten Szene über. Sehr zutreffend vergleicht Porges (IV) diese dreizehn Takte mit einem tragischen Chor-Gesange. —

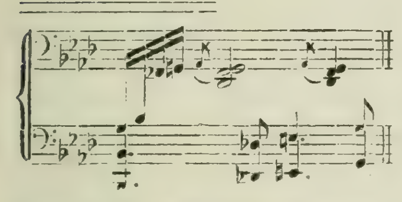
Unter den wilden Klängen des Flucht-Motiv's (14) nahen Siegmund und Sieglinde. Brünnhilde betrachtet, vom Berg-Joche aus in die Schlucht hinabblickend, die Nahenden, dann verschwindet sie in einer Höhle, wo sie ihr Ross untergebracht hat. Das Geschwister-Paar betritt todesmatt die felsige Gegend. Siegmund sucht die verzweifelte Sieglinde zu beruhigen (Wiederholung des herrlichen Kose-Motiv's [52]): „Sieh, dein Bruder hält seine Braut: (Liebes-Motiv [41]) Siegmund ist dir Gesell!" Leidenschaftlich wirft sich ihm die Frau an die Brust und verweilt im Selbstvergessen eine kurze Zeit; dann schreckt

3 Szene.

sie empor: „Hinweg! Hinweg! Flieh' die Entweihte! Unheilig umfängt dich ihr Arm!" — Bald stösst sie ihn von sich, bald giebt sie sich dem Zauber süsser Erinnerung hin (Motive 41 und 52). Nicht fühlt sie sich schuldig als Ehebrecherin Hunding gegenüber, „der ohne Minne sie hielt" (Vertrags-Motiv [12], um anzudeuten, dass ihre Ehe mit Hunding blos ein erzwungener Pakt war), wohl aber dem reinsten Manne gegenüber, dem sie nicht angehören darf, will sie ihm nicht die Ehre beflecken. Ihr leidenschaftlicher Ausspruch schliesst mit dem tragischen Motiv des Heroenthums der Wälsungen (45). Siegmund verspricht, Hunding mit Nothung (Schwert-Motiv [47]) zu strafen. Bei Sieglinde's Worten: „Horch! Die Hörner! Hörst du den Ruf? Ringsher ertönt wüthend' Getös'" — vernimmt man den kurzen Rhythmus des Hunding-Motiv's (43), sodann die das Nahen der drohenden Gefahr kennzeichnenden Verfolgungs-Figuren (nicht selbständige Motive, wie Wolzogen will), deren ich einige hier anfüge:
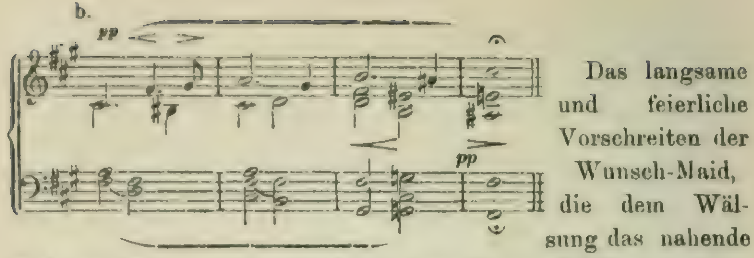






Sieglinde spricht in wildem Fieber-Wahn. Prophetisch ruft sie ihm zu: „In Stücken zerstaucht das Schwert: die Esche stürzt — es bricht der Stamm! Bruder! Mein Bruder! Siegmund — ha!“ — Ohnmächtig sinkt sie in seinen Armen zusammen; er lässt sie niedergleiten, beugt sich über sie und lauscht ihrem Odem (Liebes-Motiv [41]). Als er wahrnimmt, dass sie noch lebt, presst er seine Lippen zu langem, innigem Kusse auf ihre Stirn.

4. Szene.

Underdessen ist Brünnhilde, in voller Rüstung, ihr Streit-Ross am Zügel führend, aus der Höhle getreten. Feierlich schreitet sie vor und betrachtet den über die Schwester geneigten Wälsung. Bei ihrer Annäherung lenkt das Orchester aus der weichen Melodie des Liebes-Motiv's (41) in eine ernste Weise ein. Mit einem fragenden Akkord (Frage an das Schicksal) beginnend, hebt das Motiv der Todes-Verkündung an:
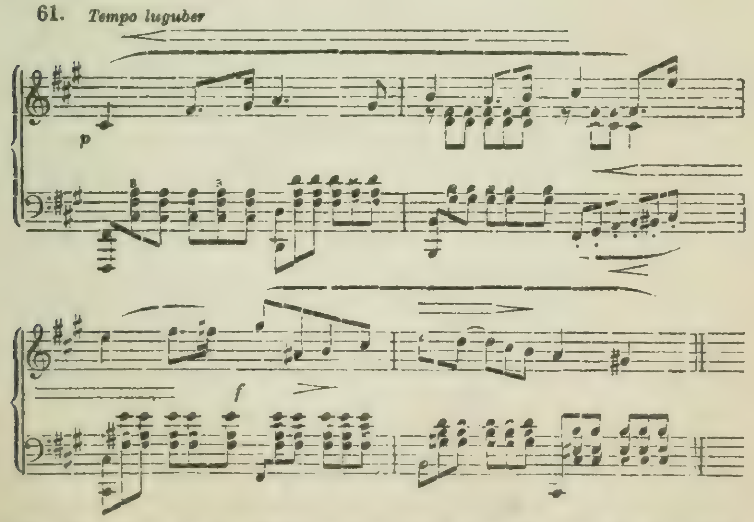


b.



Das langsame und feierliche Vorschreiten der Wunsch-Maid, die dem Wälsung das nahende Ende verkünden soll, wird durch leise Pauken-Schläge markirt. Die beiden Walhall-Harmonie'n (11) deuten auf das Heim Brünnhilde's und ihre Sendung durch Wotan hin. — Gjellerup (VIII) hat nicht Unrecht, wenn er den folgenden Auftritt für den erhabensten des ganzen Cyklus, vielleicht der Dramen-Dichtung überhaupt, nennt. Was ihn uns namentlich so nahe rückt, ist das Menschwerden der göttlichen Wunsch-Maid. Brünnhilde sieht und hört von Siegmund's Lippen „der Wälsungen heilige Noth, freiester Liebe furchtbarstes Leid, traurigsten Muthes mächtigsten Trotz." Als sie ihm seinen bevorstehenden Einzug in Walhall mittheilt, beruft er sich auf sein unbezwingliches Nothung-Schwert. Da er erfährt, dass ihn dieses nicht retten kann, zieht er verzweifelt den Stahl, um sich und Sieglinde zu tödten. Umsonst ruft ihm die Walküre zu: „Wälsung! Rasender! hör' meinen Rath: Befiehl' mir dein Weib um des Pfandes willen, das wonnig von dir es empfing." Schon hat er das Schwert zum Streiche gezückt, als Brünnhilde, von tiefem Mit-Gefühl überwältigt, ihm einzuhalten gebietet: „Sieglinde lebe, und Siegmund mit ihr! Beschlossen ist's; das Schlacht-Loos wend' ich: dir, Siegmund, schaff ich Segen und Sieg!" — Um des Mitleid's willen also handelt sie Wotan's Befehl zuwider, obgleich sie weiss, dass sie den Frevel schwer büssen muss. Unter der Mahnung, sich vor dem nahenden Hunding zu rüsten, da sie sich auf der Wahlstatt wiedersehen würden, stürmt Brünnhilde mit ihrem Pferde fort und verschwindet in einer Seiten-Schlucht.

Im Anfang der Szene führen Schicksals-, Todesverkündungs- (60 a. b.) und Walhall-Motiv (11) die Herrschaft. Jede Zärtlichkeit Siegmund's Sieglinde gegenüber wird vom Liebes-

Motiv (41) umschrieben. Bei der Erwähnung der schönen Wunsch-Mädchen in Walhall läuft das Freia-Motiv (21) unter. Dann werden die Harmonie'n leidenschaftlicher. Mit dem Trotze Siegmund's wächst Brünnhilde's Erstaunen, das sich noch steigert, als Siegmund am Schlusse seiner erregten Rede mit furchtbarer Willenskraft ausruft: „Muss ich denn fallen, nicht fahr' ich nach Walhall, — Hella halte mich fest!" — Mit äusserster Betroffenheit tritt Brünnhilde einen Schritt zurück: „dass ein Mann die höchste Ehre der Helden, nach Walhall zu kommen, nicht wollen könne," hat eine Walküre nie gehört. Brünnhilde fühlt sich hier von einem neuen, ihr bisher fremden Elemente berührt, das den hehren Gleichmuth ihrer Seele in's Wanken zu bringen beginnt. Dies zeigt sich auch sofort in dem empfindungsvollen Tone, in dem sie fragt: „So wenig achtest du ewige Wonne?" etc. (Porges [IV]). Bitter zu ihr aufblickend entgegnet Siegmund: „So jung und schön erschimmerst du mir; doch wie kalt und hart erkennt dich mein Herz." Hier finden wir eine Ausspinnung des Motiv's der Todes-Verkündung (60 b.):



Die Erwähnung des Nothung begleitet das Schwert-Motiv (47), als er den Stahl über Sieglinde zückt, ertönt es im C-moll.

Wolzogen (I) bemerkt zu dieser Stelle: „Die Wendung für das Drama selbst wird bezeichnet durch das Schwert-Motiv, das an der Stelle, wo Siegmund das Trügerische der Gabe erkennt und sie daher nur noch für gut befindet, das Leben der Betrogenen zu enden, gleichsam das Band zerschneidet, das Siegmund, aber auch Brünnhilde mit Wotan verknüpft. Diese Bedeutung des Motiv's spricht sich vollendet in seiner Wiederholung in Moll aus.“ — Bei den letzten Worten Brünnhilde's setzten bereits wieder die Verfolgungs-Figuren (59), verbunden mit dem Flucht-Motive (14), ein. Den Uebergang zur fünften Szene bildet wieder das Liebes-Motiv (41); Siegmund neigt sich über die in ohnmacht-ähnlichem Schlafe daliegende Schwester und lauscht ihrem Odem.
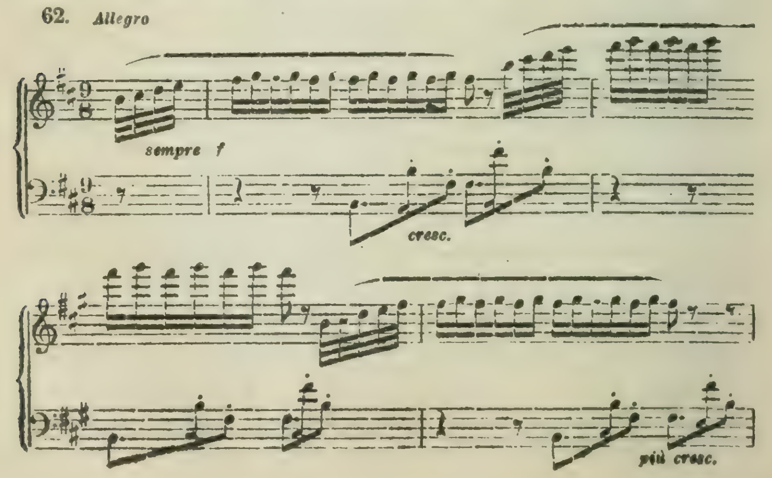
5. Szene. Die fünfte Szene bringt auf knappem Raum zusammengedrängt eine äusserst abwechselungsvolle Handlung. Zunächst gewahren wir Siegmund noch um die schlummernde Sieglinde beschäftigt. Das Liebes-Motiv (41) wird weiter ausgesponnen, auch vernehmen wir andeutungsweise das im dritten Aufzuge vorherrschende Schlummer-Motiv Brünnhilde's (67). Bei den Worten: „Der Traurigen kos't ein lächelnder Traum“ erklingt gleich einer Erinnerung aus anderer Welt das Lenz- und Liebes-Lied (50), unterbrochen von der ersten Verfolgungs-Figur (59); dann setzt das ausgesponnene Freia-Motiv (21), verbunden mit dem Flucht-Motiv (14), ein, um beim animato mit dem Hunding-Rhythmus (43) jäh abzubrechen. Der Verfolger (Verfolgungs-Figur [59] und Hunding-Motiv [43]) naht; Siegmund zieht sein Schwert (Schwert-Motiv [47]) und verschwindet im dichten Gewölk, das sich um das Berg-Joch gelagert hat. Aus wirren Träumen erwacht Sieglinde und sieht sich allein (Verfolgungs-Figur [59]). Angstvoll ruft sie Siegmund's Namen; statt aller Antwort brüllt ihr der Donner, leuchten ihr grelle Blitze (Motiv 38) aus dem düsteren, die Bühne ganz bedeckenden Gewölk entgegen. Sie hört Hunding's Stimme, den Ton seines Hornes; er sucht Siegmund. Auf dem Berg-Joche treffen sich die Wüthenden. Wälsung ruft ihm entgegen: „Noch wähnst du mich waffenlos, feiger Wicht? Drohst du mit Frauen, so ficht nun selber, sonst lässt dich Fricka im Stich! Denn sieh':
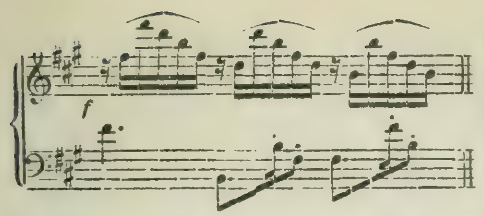
Deines Hauses heimischem Stamm entzog ich zaglos das Schwert; seine Schneide schmecke jetzt du!" Das Schwert-Motiv (47) setzt hier dreistimmig im ff ein. Sieglinde gewahrt auf dem Berg-Joche die Feinde; mit dem Rufe: „Haltet ein, ihr Männer: mordet erst mich!" will sie hinanstürzen, als ein glänzender Licht-Strahl aus dem Gewölk bricht, sodass sie erblindend zur Seite schwankt. Brünnhilde schwebt über Siegmund: „Triff' ihn, Siegmund! Traue dem Schwert!" —, ertönt es zu den wilden Weisen des Walküren-Motiv's (53). Als eben der Wälsung zum tödtlichem Streiche auf Hunding ausholt, bricht von der anderen Seite ein glühend röthlicher Schein durch das Gewölk, in dem Wotan über Hunding erscheint, Siegmund den Speer quer vorhaltend: „Zurück von dem Speer! In Stücken das Schwert!" donnert Heervater mit furchtbarer Stimme. Brünnhilde weicht entsetzt zurück, Nothung zersplittert an Wotan's Speer in Stücke (Schwert-Motiv [47] in Moll), dem Unbewehrten stösst Hunding seinen Speer in die Brust, sodass der Wälsung todt zu Boden sinkt (Vertrags-Motiv [12], denn der durch Verträge gebundene Gott hat seinen Eid gelöst). Sieglinde, die des Gatten Todes-Seufzer vernommen, sinkt mit einem Schrei wie leblos zusammen. Im ritenuto erklingt das schwermüthige Heroen-Motiv der Wälsungen (45). Brünnhilde stürzt in wilder Hast herab, um Sieglinde und sich selbst vor Wotan's Zorn zu retten. Sie nimmt die Bewusstlose auf ihr Pferd und jagt davon. — Als sich die finsteren Wolken verzogen haben, erblickt man Hunding, der soeben den Speer aus Siegmund's Brust gezogen hat, über ihm Wotan, trauernd auf den Todten schauend. Mit verächtlicher Stimme hebt er an: „Geh' hin, Knecht! Kniee vor Fricka: meld' ihr, dass Wotan's Speer gerächt, was Spott ihr schuf (Vertrags-Motiv [12], da das Gelöbniss gehalten ist). Geh! — Geh!" — Hunding, der Wotan unverwandt angeblickt hat, ist der ersten Aufforderung, zu gehen, nicht gefolgt. Dieselbe wird mit fürchterlicher Kraft wiederholt und von einem verächtlichen Hand-Wink begleitet, ob dessen Gewalt Hunding todt zu Boden sinkt. Dann erinnert sich Heervater an Brünnhilde's Ungehorsam (Unmuths-Motiv [56]): „Doch Brünnhilde! Weh' der Verbrecherin! Furchtbar

sei die Freche gestraft, erreicht mein Ross ihre Flucht!“ Mit Blitz und Donner verschwindet Wotan; unter den Klängen des Götternoth-Motiv's (57) sinkt der Vorhang.

.Aufzug. Szene. Der letzte Aufzug des Tondrama's ist der Bestrafung der Walküre (Brünnhilde) gewidmet, die gegen Wotan's Befehl gehandelt und durch ihre direkte Opposition den Zorn Heervater's heraufbeschworen hat. Wir werden auf den Gipfel eines Fels-Berges am Rhein geführt, der eine theilweise freie Aussicht auf die Thäler und Höhen der Nachbarschaft gewährt. Hier hausen die Wunsch-Mädchen, Brünnhilde's Genossinnen: Gerhilde, Ortlinde, Waltraute, Schwertleite, Helmwige, Siegrune, Grimgerde und Rossweise. Durch das Thal und am Felsen-Saum vorüber jagen im Halbdunkel die Wolken. Die Walküren erscheinen mit ihnen; theils gefallene Krieger auf ihren Rossen mit sich führend, versammeln sie sich allmählich um Gerhilde, Waltraute, Ortlinde und Schwertleite. — Die Musik hat in dieser Szene Alles aufzubieten, um den bizarren Charakter der Schlachten-Lenkerinnen wiederzugeben und in Einklang mit der wilden Natur-Stimmung zu bringen. Wagner verwendet fast ausschliesslich die bereits aus der ersten Szene des zweiten Aufzugs bekannten Motive der Walküren (53) und des Walküren-Rufs (54); zu ihnen gesellt sich noch ein neues Thema, das des eigentlichen Walküren-Ritt's:

62. *Allegro*





Der daktylische Rhythmus, wie er schon in den Motiven 53 und 54 scharf betont zu Tage tritt, wird jetzt zum vorherrschenden. Im Beispiel 62 charakterisirt er das Stampfen der Rosse, während die Phrase der Holz-Bläser in der oberen Hand mit dem abschliessenden Triller das Wetter-Sausen und Ross-Gewieher nachahmt. Im vierten Takt nehmen die Violinen begleitend den gebrochenen H-moll-Dreiklang (eigentlich lautet die Figur:



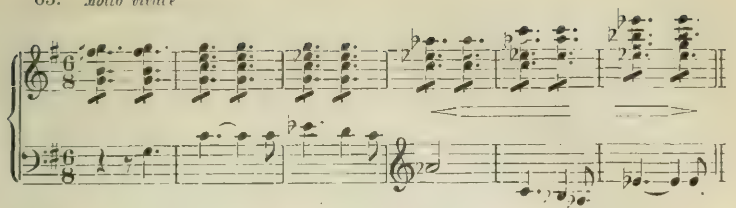
) auf. Ein Bild von äusserster Lebhaftigkeit entrollt sich vor unseren Augen, das ebenso frei in der schauspielerischen Aktion, wie unter genauer Beobachtung der musikalischen Nüancen wiedergegeben werden muss. Schauerlich klingt das vom chromatisch absteigenden Sext- oder Terzsext-Akkorde begleitete, wilde Lachen der Walküren. Ich führe das feinfühlige Urtheil eines Erklärers wie Porges (IV) an, um an ihm zu zeigen, von welcher Bedeutung gerade diese Szene in Rücksicht auf den vorwagnerischen Opern-Styl ist Der genannte Schriftsteller sagt:
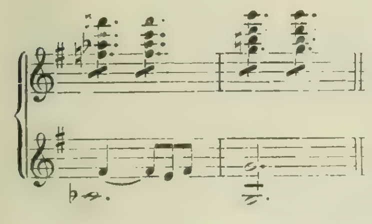
„Ich kann es mir hier nicht versagen, auf die absolute Neuheit des Styles hinzuweisen, in dem überhaupt die Gesänge der Walküren gehalten sind. Indem der Komponist in gleicher Weise das dramatische Prinzip der grössten Freiheit in den Kundgebungen jeder einzelnen Persönlichkeit, wie des auf Einheit der Gesammt-Stimmung dringende musikalische Prinzip zu seinem Rechte kommen lässt, erreicht er es, dass in seinen Gebilden jede Spur eines blos schematischen Formalismus vertilgt erscheint und dennoch das Ganze nicht etwa in blinder Regellosigkeit durcheinander stürmt. Jene musikalische Gesammt-Wirkung der Vereinigung der vollen Fülle des Chor-Klanges mit dem individuell charakteristischen Hervortreten jeder einzelnen Stimme, die die frühere „Oper“ meist nur dann zu erzielen vermochte, wenn die Handlung selbst zum Stillstand kam, wird hier bei ihrem ununterbrochenen Fortgang hervorgebracht. Es ist möglich, dass in den Eumeniden des Aeschylos die grausen Gesänge der den Mutter-Mörder Orestes verfolgenden Rache-Göttinnen einen stylistisch verwandten Eindruck ausgeübt haben.“ —

Jäh abgebrochen wird der wilde Taumel, als Waltraute ihre Schwester Brünnhilde auf dem schnaubenden Rosse Grane, Sieglinde mit sich führend, von Weitem durch die Lüfte fliehen sieht. Die Motive der Götter-Noth (57) und Flucht (14) lösen

die bizarren Walküren-Weisen ab. Alle eilen dem Tann zu, aus dem im nächsten Augenblick Brünnhilde mit Sieglinde unter den Klängen der Verfolgungs-Figur (59 d) tritt. Mit fliegender Hast (Götternoth-Motiv [57]) bittet die Wunsch-Maid eine Schwester, von der Felsen-Spitze nach Norden zu lugen, ob Walvater kommt. Ortlinde und Waltraute verkünden denn auch, dass Wotan mit seinem heiligen Rosse in einer Gewitter-Wolke von fern her naht. In ihrer Angst fleht Brünnhilde die Genossinnen, Sieglinde retten zu helfen, die sie wider Wotan's Gebot schützte. Entsetzt treten die Mädchen zurück; keine wagt den Wunsch zu erfüllen. Kommt doch das schnaubende Ross Wotan's immer näher. Umsonst verlangt Brünnhilde ein frisches Pferd; keine der Schwestern will das ihrige hergeben, bis endlich Sieglinde ihr in's Wort fällt und sie bittet, ihr das Schwert in's Herz zu stossen, damit sie mit Siegmund vereint sei. Da erhebt die Walküre in tiefem Ernst und mit prophetischer Begeisterung ihre Stimme: „Lebe, o Weib, um der Liebe willen! Rette das Pfand, das von ihm du empfingst: ein Wälsung wächst dir im Schooss!" Sieglinde erschrickt erst heftig über die Offenbarung, dann aber weicht auf ihrem Antlitz der Ausdruck des Schrecks demjenigen „erhabener Freude, dass sie zur Erfüllung eines ungeheuren Schicksals auserkoren sei." Die eben noch Sterbensbereite fleht jetzt mit rührender Stimme, sie selbst und ihr Kind zu retten. — Immer finsterer wird das Gewölk, der zürnende Wotan ist nahe. Die einzige Stelle, wo Sieglinde sicher ist vor Wotan's Gewalt, bildet die finstere Forst, in der Fafner als Riesenwurm (Riesenwurm-Motiv [27]) den Nibelungen-Hort bewacht. Nach Osten soll sie sich wenden. Noch einmal wendet sich Brünnhilde mit tröstenden Worten an das schwangere Wälsungen-Weib und mahnt sie, treu auszuharren in ihrer Noth: „Den hehrsten Helden der Welt hegst du, o Weib, im schirmenden Schooss!" Hier tritt uns zum ersten Male bedeutungsvoll das herrliche M o t i v S i e g f r i e d ' s, d e s W ä l s u n g e n - S p r o s s e s, entgegen:

63. 



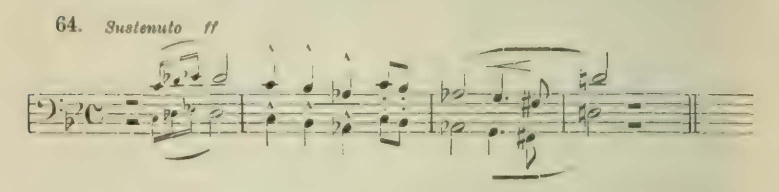


Ich habe das Thema in seiner eigentlichen Fassung und nicht mit dem Uebergange nach Es-dur wiedergegeben, wie ihn Wagner an dieser Stelle benutzt. Die Aehnlichkeit mit dem Motive des Nibelungen-Fluches durch Alberich (30) ist unleugbar und auch logisch sehr wohl begründet. Dort die düstere Färbung, hier die siegesstolze, glänzende. Siegfried, der Wälsungen-Spross, ist als fluchfreier Mann allein im Stande, die Götter-Welt von dem auf ihr lastenden Fluche Alberich's zu befreien. — Auch die Stücken des Götter-Schwertes Nothung hat Brünnhilde von der Wahlstatt gerettet. Sie übergiebt dieselben Sieglinde (Schwert-Motiv [47]): „Der neugefügt das Schwert einst schwingt (Siegfried-Motiv [63]), den Namen nehm' er von mir: Siegfried erfreu' sich des Sieg's (Schwert-Motiv)!" — Sieglinde eilt von dannen. Im strepitoso (ff) setzt das Motiv des Unwetter's (36) ein; durch das Donner-Gebraus erschallt Wotan's schrecklich-zorniger Ruf: „Steh', Brünnhild'!" — Die Walküren stimmen einen (achtstimmigen) Wehe-Gesang an und verbergen die verfolgte Schwester unter sich. Unter lohendem Aufflammen tritt Wotan aus dem Tann und schreitet auf die Gruppe der Walküren zu.

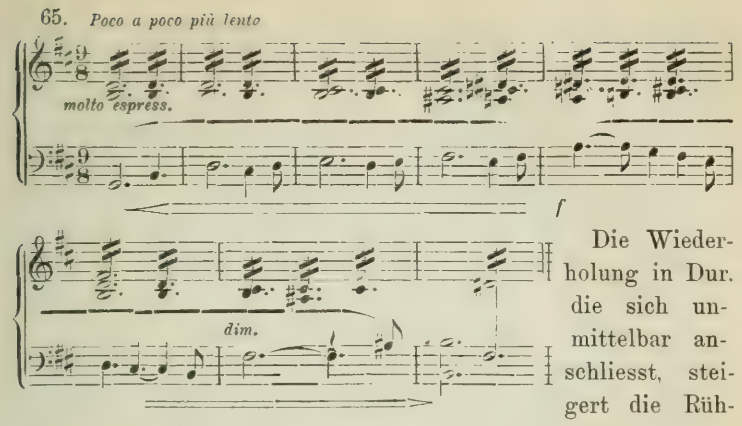
2. Szene

Ein wildes, von Posaunen, Fagotts, Violinen und Kontra-Bässen wiedergegebenes Thema fällt im tumultuoso ein, während Heervater wüthend dazwischendonnert: „Wo ist Brünnhild', wo die Verbrecherin?" — Die Walküren suchen Wotan zu besänftigen und für die Schwester zu bitten, reizen aber dadurch nur noch mehr seinen Zorn; der sich in dem furchtbar wieder-

holten Unmuth-Motive (56) kundgiebt. Dasselbe stellt sich nach Wotan's Worten: „Dass ihr Wilden nun weint und greint, wenn mein Grimm eine Treulose straft!“ ein und ist in Rücksicht auf den strafenden Zorn des Gottes mit einem trotzigen Anhängsel versehen:
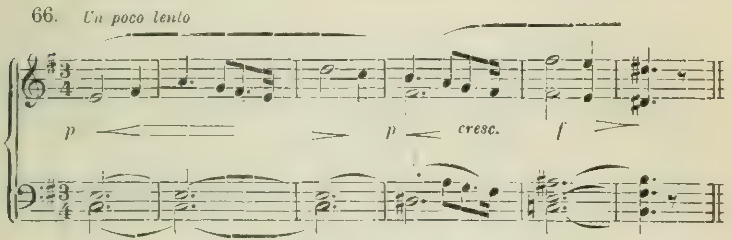


In dieser Vergrösserung beherrscht das Thema, meist von Posaunen wiedergegeben, die ganze Szene. — Auf Wotan's Ruf tritt Brünnhilde aus der eingeschüchterten Schaar dehmüthigen, doch festen Schrittes hervor und lässt die Fluth der furchtbarsten Vorwürfe über sich ergehen, die in dem Ausspruche Wotan's (Vertrags-Motiv [12]): „Aus meinem Angesicht bist du verbannt!“ — gipfeln. In einen wehrlosen Schlaf will er die Sündige schliessen, damit sie jeder des Weges Kommende erwecken und sich fangen kann. Entsetzt bestürmen die Walküren den Erbarmungslosen, der unter Wiederholung des Unmuth-Motiv's bekräftigt: „Mit euch zu Ross durch die Lüfte nicht reitet sie länger, die magdliche Blume verblüht der Maid; ein Gatte gewinnt ihre weibliche Gunst; dem herrischen Manne gehorcht sie fortan, am Herde sitzt sie und spinnt, aller Spottenden Ziel und Spiel!“ — Während Brünnhilde unter einem Schrei zu Boden sinkt, verjagt Wotan die Wunsch-Mädchen mit dem Gebote, den Felsen zu meiden. Laut wehklagend stürzen die Walküren in den Tann und verschwinden (Walküren- [53] und Ritt-Motiv [62]). Die Gewitter-Wolken verziehen sich, am klaren Himmel bricht die Abend-Dämmerung herein. Wotan ist mit Brünnhilde allein. Eine erwartungsvolle Stimmung lagert über der Szenerie, der der Tondichter in folgendem, der Bass-Klarinette untergeschobenem Thema Ausdruck verleiht:



Die Wiederholung in Dur, die sich unmittelbar anschliesst, steigert die Rührung noch um ein Bedeutendes.
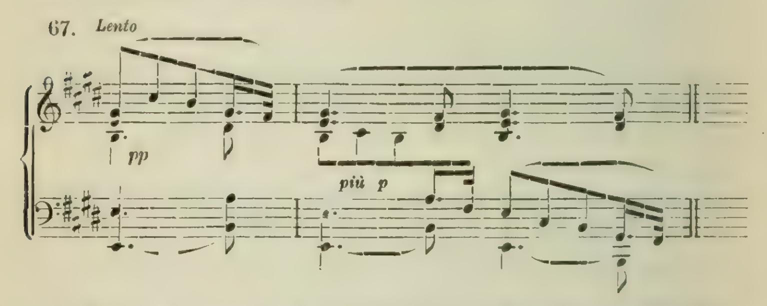
3. Szene

Regungslos und schweigend stehen die Beiden einander gegenüber; eine neue Weise hebt an, das Motiv der Rechtfertigung Brünnhildes:
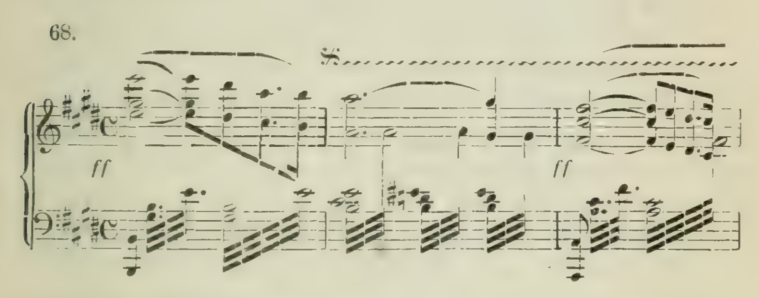


Schüchtern beginnt die Wunsch-Maid (im Anfang zeigt ihr Gesang auch in der Begleitung viele Aehnlichkeit mit Aufzug II, Szene 4), dann steigert sich ihre Wärme. Wotan, zunächst noch finster (Unmuths-Motiv [56]), lässt sich bald auf Antwort und Frage ein. So erfährt er denn, dass Brünnhilde zu ihrem Ungehorsame einzig das Mitleid mit der Götter-Noth und mit dem Wälsung bewog (Rechtfertigungs- [66] und Vertrags-Motiv [12] tauchen verschiedentlich auf, während das Unmuth-Motiv [56] allmählich verschwindet). Ernst hebt Wotan an: „So thatest du, was so gern zu thun ich begehrt, doch was nicht zu thun die Noth zwiefach mich zwang? . . . Wogegen mich selbst ich sehrend mich wandte, wüthender Sehnsucht sengender Wunsch den schrecklichen Willen mir schuf,
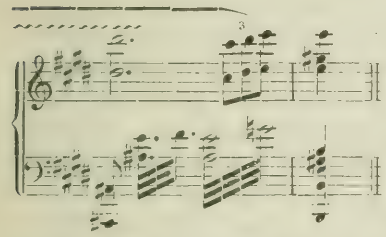
in den Trümmern der eig'nen Welt meine ewige Trauer zu enden!" Im ff erklingt das Entsagungs-Motiv (10), dem sich im pp (3 Posaunen) als Nachklang des vorangegangenen erschütternden Momentes das Fluch-Motiv Alberich's (30) anschliesst. Dann verräth ihm Brünnhilde, dass das gotterzeugte Geschlecht der Wälsungen (Heroen-Motiv [45]) nicht ausstirbt; den hehrsten Helden trage die gerettete Sieglinde im Schoosse (Motiv Siegfried's, des Wälsungen-Sprosses [63]); auch wahre Sieglinde das an Wotan's Speer zersplitterte Schwert (Schwert-Motiv [47]). Das Alles kann Brünnhilde vor Strafe nicht retten. Wotan kündet ihr an, dass er zur Vollstreckung schreite und sie in festen Schlaf versenken werde (vergl. Tarnhelm-Zauber-Motiv [23] und Motiv 69). Brünnhilde erbittet flehend, dass nur ein furchtlos, freier Held den Fels ersteigen und sie retten solle. Das herrliche Schlummer-Motiv durchzieht schon hier den Gesang:



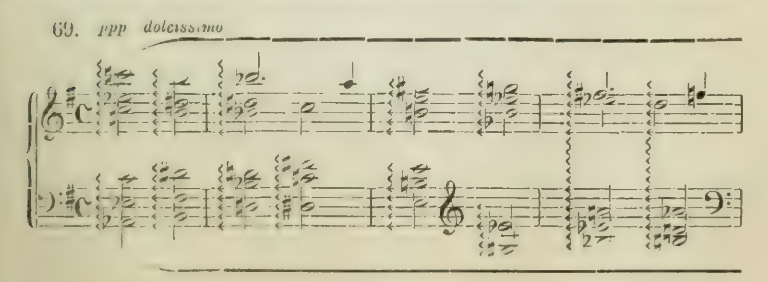
Wotan weigert sich zunächst, die Wünsche zu erfüllen. Wild fährt die Walküre auf: „Zertrümm're die Maid, ihres Leibes Spur zerstöre dein Speer" (Vertrags-[Speer-]Motiv [12]); „doch gieb', Grausamer, nicht der grässlichsten Schmach sie preis (Walküren-Motiv [53])!" — „Auf dein Gebot entbrenne ein Feuer" (Flöten und Oboen geben das Feuer-Zauber-Motiv [20] wieder, während die Violinen eine flimmernde Ornamentik um dasselbe ziehen): „den Felsen umglühe lodernde Gluth, es leck' ihre Zunge und fresse ihr Zahn den Zagen, der frech es wagte, dem freislichen Felsen zu nah'n!" Posaunen und Trompeten setzen wieder mit dem markigen Walküren-Motiv (53) ein, das allmählich in das Schlummer-Motiv (67) übergeht, indessen
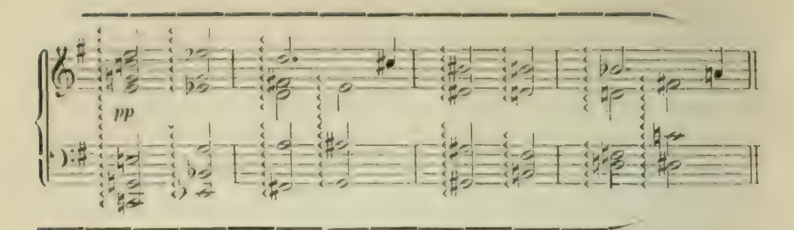
Wotan gerührt seine Lieblings-Wunschmaid zu sich emporhebt. In den ergreifendsten Worten nimmt er von ihr Abschied und sichert ihr Erfüllung der Bitte zu: „Einer nur freie die Braut, der freier als ich, der Gott!“ — Dieser Eine ist Siegfried, der Wälsung; darum ertönt auch das Siegfried-Motiv (63) zu den Worten. Gerührt sinkt ihm Brünnhilde an die Brust. Aus dem Rechtfertigungs-Gesange (66) ist ein neues Thema entstanden, das Motiv dankbarer Rührung:





Auch „der Augen strahlendem Paar, das so oft im Sturm ihm geglänzt“, sagt Wotan Lebewohl unter einer ergreifenden Weise. Zu den Klängen des Entsagungs-Motiv's (10) küsst er ihr die Gottheit ab. Sofort sinkt Brünnhilde sanft ermattend in tiefen Schlaf. Den Zauber des von Wotan versenkten Schlummers bezeichnen folgende dem Dämmer-Motiv (17) nachgebildete Akkorde:





In voller Rüstung legt nun Wotan die Schlafende auf einen Moos-Hügel, sein schwermüthiger Blick weilt noch lange auf der ausgestreckten Gestalt. Dann schreitet er mit feierlichem Entschlusse in die Mitte der Bühne (abgebrochene Zweiunddreissigstel) und ruft unter den Klängen des Vertrags-Motiv's (12) den schweifenden Loge zur Stelle. Schon während der Beschwörung verräth die unruhig flackernde Chromatik (siehe Beispiel 19) die Nähe des Feuer-Gottes. Beim dritten Stoss des Speeres in den Felsen bricht bei einem chromatischen Lauf durch drei Oktaven der lohende Feuer-Strahl aus dem Gestein, immer weiter den Felsen umschliessend und mit lichter Brunst Wotan umzingelnd. Das Motiv des Feuer-Zaubers begleitet den Vorgang. Gebieterisch weist der Gott dem Feuer mit dem Speere den Umkreis des Fels-Randes zur Strömung an. Dann bricht das Schlummer-Motiv (67), durch die flackernde Bewegung des Feuer-Zaubers phrasirt, hindurch. Von Trompeten, Posaunen und Tuben ertönt im Basse das Motiv Siegfried's, des Wälsungen-Sprosses (63), während Wotan zu demselben mit machtvoller Stimme anhebt: „Wer meines Speeres Spitze fürchtet, durchschreite das Feuer nie!" —, prophetisch damit auf Siegfried deutend, der das Fürchten nie gelernt und darum auch Brünnhilde erlöste. Wie zum Banne streckt der Gewaltige seinen Speer aus, indess Schlummer-, Feuer-Zauber- und Siegfried-Motiv machtvoll dahinbrausen. Als sein Blick sich schmerzlich nach Brünnhilde wendet, vernimmt man noch einmal den Abschieds-Gesang Wotan's. Dann wendet er sich langsam zum Gehen. Noch einmal blickt er zurück, Schlummer-Motiv und Feuer-Zauber lenken in das Motiv der Schicksals-Frage (60 a) ein, die wie eine Mahnung an ihn erklingt. Dann verschwindet er in den Flammen. „Leiser und wie sich

entfernend wogen die Feuer-Klänge, während in einzelnen Glocken-Tönen die Schlummer-Melodie gleichsam klare Mohn-Tropfen über sie herabfallen lässt, und der Vorhang zieht sich zusammen vor der einsamen Berg-Spitze, auf der die Walküre im Zauber-Schlaf liegt, bis dereinst der Wecker kommt.“ —

4. Die musikalische Seite des „Siegfried“.

In welch' wunderbarem Gegensatze zur „Walküre“ und zum „Rheingold“ steht der „Siegfried“! Frieden athmet er vom ersten bis zum letzten Takte, Frieden in Natur und Menschen-Brust. Vorüber scheint das Leid der Wälsungen, vorüber die Noth der Götter, in den gleissenden Strahlen der Glücks-Sonne spielt ein wilder Knabe, unbekannt mit seiner Vergangenheit, unbekümmert um seine Zukunft, ein naives Natur-Kind, aber frei wie der Vogel in der Luft, freier als Wotan, der durch Verträge gebundene Heervater und Walter des Welt-All's. —

Wiederum gestatte ich mir zur Schilderung der Situation im „Siegfried“ die geistreichen Auseinandersetzungen eines Porges (IX) anzuführen, der sowohl die Stellung des Drama's als Glied im Cyklus trefflich beleuchtet, wie auch auf den dichterischen Inhalt näher eingeht. Es heisst dort u. A.:

„Im „Siegfried“ empfinden wir es sofort, wie nun auch in die Natur wieder der Friede eingekehrt sei. Aus den Stürmen und Ungewittern, die vorher in ihr getobt, geht sie wie neu geboren hervor, und scheint jetzt das Ziel erreicht zu haben, nach dem sie gestrebt, welches Streben in ihrem Innern eben einen solchen Aufruhr aller ihrer Elemente hervorgerufen. Es ist, als hätte die gegenseitige Spannung der in ihr verbundenen, heterogenen Kräfte sich jetzt gelöst, weil diese zur Erzeugung eines Wesens sich vereinigt haben, in dem sie sich in harmonischem Einklang zu versöhnen vermögen. Dieses Wesen ist aber der Mensch, der alle jene Eigenschaften, die im Universum als Totalität, in einzelnen Erscheinungen aber nur als verstreute Glieder hervortreten, in sich vereinigt und damit den Abschluss des Natur-Prozesses bildet.

Und dieser Mensch ist es, der in der Gestalt Siegfried's vor uns hintritt. Von der Beschaffenheit der Vorgänge, denen er selbst sein Dasein verdankt, hat er kein Wissen; die Noth und Bedrängniss, die jene erleben mussten, die ihn gezeugt, ist ihm fremd; heiter und froh blickt er in die Welt, erfüllt von dem Gefühle der Kraft und einem zaglosen zu jeder That bereiten Muthe. In seinem Wesen sehen wir die höchste Stufe erreicht, zu der das unmittelbar aus der Hand der Natur hervorgegangene, nur sich selbst überlassene Bewusstsein gelangen

kann. Siegfried repräsentirt das Ideal des natürlichen Menschen, er ist das Urbild des naiven Charakters. Der jeweilig gegenwärtige Moment erfüllt ihn fast vollständig, aber doch nicht bis zu dem Grade, dass er durch ihn in seiner Freiheit sich beschränken liesse. Durch sein unmittelbares, sofortiges Handeln zeigt er sich ihm überlegen, und weder der Gedanke an Vergangenes, noch der an das in der Zukunft Mögliche vermag ihn daran zu hindern oder davon zurückzuhalten. Als Preis seiner freisten That erringt sich der herrliche Held die Liebe der stahlumpanzerten Jungfrau; und wenn in der „Walküre“ die Liebe als seligstes Leiden uns ergriffen hatte, so durchdringt sie uns jetzt mit dem kraftgeschwellten Athem eines heroischen Freiheits-Gefühls. Das unbewusste, sich selbst nicht verstehende Sehnen, das Siegfried empfunden, wenn ihm bei seinem einsamen Sinnen ein so inniges Verständniss des Natur-Lebens sich erschlossen hatte, dass er dem Gesange der Vög'lein sinnvolle Gedanken zu entnehmen vermochte, — dieses Sehnen hat jetzt sein ihm früher selbst unbekanntes Ziel erreicht; es ist, als wenn der in Siegfried aus der Natur hervorgetretene Geist sich wieder zu ihr zurückwenden würde, um sich in ihr und sie in sich zu erlösen. Und alles, was wir jetzt erleben, trägt das Gepräge einer Erhabenheit und Grösse an sich, dass uns das Gefühl durchschauert, als wohnten wir einer religiösen Feier bei, die in einem Dome begangen werde, den das Universum selbst bildet. Das Merkwürdigste aber ist, dass der Zustand der äussersten Ekstase und des Hinweggehobenseins über alle Schranken des Erden-Lebens von uns garnicht als solches empfunden wird: hier herrscht kein Widerstreit von Natur und Ideal, die Natur scheint zum Ideale verklärt und das Ideal ganz zur Natur geworden zu sein.

Es bedarf nun kaum erst eines Hinweises, dass einzig die Macht der Musik dieses Wunder zu bewirken vermag. Aber nur jene wahrhaft vom Geiste Beethoven's erfüllte Musik ist dies im Stande, von der man rühmen kann, dass sie den Kern jenes Geheimnisses in Tönen offenbare, das Goethe am Schlusse seines „Faust“ in den Worten ausgesprochen: „Das Unbeschreibliche, hier ist es gethan.“ — Und so will ich denn an dieser Stelle meine Ueberzeugung nicht zurückhalten, dass R. Wagner im ganzen „Siegfried“ eben im Style der Musik eine Höhe erreicht habe, dass jede Note dieses Werkes von Beethoven hätte geschrieben werden können. In den Melodie'n des „Siegfried“ erscheint die charaktervollste Energie innig vermählt mit jener Tiefe des Gemüths-Lebens, das mit Recht als der besondere Vorzug des deutschen Wesens gepriesen wird; aber nichts Enges oder blos Individuelles haftet ihnen an, sie berühren uns stets als der Erguss eines allgemein gültigen, rein menschlichen Empfindens.“ —

Sehr interessant sind auch die Betrachtungen, die Hans von Wolzogen in seinem Vortrage über Wagner's „Siegfried“ (III) anstellt und in denen er die schöpferische Naivität eines Richard Wagner, seine heitere Freiheit, der kranken Geschmacks-Richtung unseres Jahrhunderts gegenüberstellt. Dabei kommt der Schriftsteller zu folgendem seltsamem, gleichwohl aber zutreffendem Ergebniss:

„Jene freie Heiterkeit der urkräftigen Natur, wie sie im „Siegfried“ waltet, kann nur von der höchsten Kunst des Genius in gleicher natürlicher Kraft reproducirt und auch nur auf der Höhe einer grossen origi-

nalen Cultur in gleicher Freiheit empfunden werden. Ein Aristophanes und ein Shakespeare fanden noch um sich eine solche Cultur vor, der sie die volle künstlerische Freiheit ihrer, für unsere Zeit der „Freiheiten“ unmöglichen Komödien darbieten durften; Wagner steht mit der echt menschlichen Heiterkeit und dem echt deutschen Humor seines „Siegfried's“ und seiner „Meistersinger“ ganz vereinzelt in unserer durchaus unheiteren Cultur, die schon dadurch beweist, dass sie nicht auf jener glänzenden Höhe sich befindet, die sie sich so gerne anprahlen möchte, weil sie die Natur in ihren Einzelheiten immer mehr in Wissenschaft auflöst, um darüber aber auch immer zu vergessen, was die Natur ist. So wird die grosse Menge des Opern-Publikums ergriffen von den tragischen Schicksalen der Wälsungen, obwohl sie ihr für gewöhnlich nicht als eine dramatische Ganzheit, sondern als ein Stück ohne rechten Anfang und rechtes Ende geboten werden können; und so wird sie jetzt noch mehr ergriffen durch die tragische Grösse und dramatische Gewalt der „Götterdämmerung“, die ihr, nach den Vorspielen und Episoden der anderen Dramen, den eigentlichen Haupt- und Ziel-Punkt des gesammten Mythos in einer gewissermassen ganz in sich abgeschlossenen, eigenen grandiosen Tragödie darstellt. Wie sehr aber auch dem „Siegfried“ von einem, durch solche und ähnliche Erfahrungen der Wagner'schen Kunst bereits näher geführten, grossen Publikum für gewisse überraschende und überwältigende Einzelheiten, sowie für die, bei guter Darstellung, eindringlich hervortretende Grösse des Charakters des Ganzen der nun schon gewohnte rauschende Beifall gespendet werden mag: bis zu dem wahren, vollen, freien Genusse der wirklich innig verstandenen Heiterkeit des „Siegfried“ ist dieses Publikum damit noch nicht gelangt, weil sie die Heiterkeit einer N a t u r ist, die es nicht mehr kennt, die ihm im Grunde seines modern gebildeten Wesens fehlt.“ —

So ist es also Erforderniss für Jeden, der an den „Siegfried“ mit dem festen Vorsatze herantritt, ihn im vollen Umfange zu verstehen, seine köstlichen Schönheiten mitfühlend zu ergründen, dass er sich freimache vom lähmenden Einflusse des überbildeten Zeit-Geistes, dass er sich dieselbe Freiheit des Gefühl's wahre, die den Naivsten aller Helden beseelt. Nur so ist es ihm möglich, wirklich genussbereit und wahrhaft empfänglich der grossen Darbietung gegenüberzutreten. — —

Vorspiel.

Das kurze, ungefähr hundertunddreissig Takte enthaltende Vorspiel bewegt sich wieder in den düsteren Harmonie'n der Nibelungen-Motive. Es zeigt uns Mime, den Künstler aller Schmiede, in Sinnen verloren, wie er das zerbrochene Nothung-Schwert für Jung Siegfried schmieden soll. Ein Zeit-Raum von über zwei Jahrzehnten liegt zwischen der Einschläferung Brünnhilde's durch Wotan am Schlusse der „Walküre“ und der Situation, in die uns nunmehr der Tondichter führt. Sieglinde gab sterbend Siegfried das Leben. Den Knaben nebst den von Brünnhilde geretteten Stücken des Nothung-Schwertes

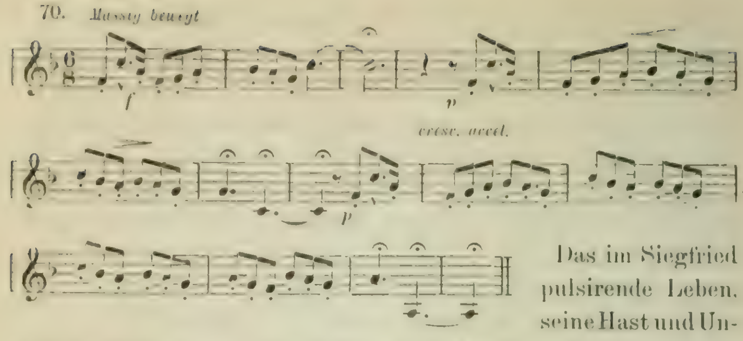
hat Mime an sich genommen. Aber nicht sind es edle Motive, die den Zwerg zu solchem Handeln bewegen. Sein Sinnen und Trachten richtet sich nach jener Macht, die Alberich durch Ring und Tarnhelm besass und durch Loge's und Wotan's List verlor. Fafner bewacht in Gestalt eines Riesen-Wurmes den ertrotzten Hort. Nur ein Schwert tödtet den Wurm, es ist Nothung, nur eine Hand kann Nothung führen, es ist die des jugendlichen Hünen Siegfried. Dann will Mime's Schlauheit dem Unerfahrenen die Schätze der Nibelungen abnehmen. Aber noch liegt Nothung zerbrochen da, — und der Zwerg vermag es nicht zusammenzuschweissen.

Vornehmlich dominiren daher nicht allein im Vorspiele, sondern überhaupt im ersten Aufzuge „die (wie Wolzogen [1] meint) Motive der Spezial-Kunst und Weisheit Mime's", des Sinnens (24) mit den langgezogenen Terzen und das Schmiede-Motiv (22) mit dem scharfaccentuirten, hämmernden Rhythmus. Wieder wird das Ganze, wie im Vorspiel zu „Rheingold" und zur „Walküre", durch einen mächtigen Orgel-Punkt aus dem Kontra-F eingeleitet, die dumpfe Stimmung des Zwerges charakterisirend. Eine genauere Beschreibung der seelischen Vorgänge bringt das im vierten Takte hinzutretende Motiv des Sinnens (24) und das sich ihm zugesellende Motiv des aufsteigenden Nibelungen-Hortes (26), dessen Schätze Mime's lüsternes Gemüth reizen. Aber nur durch die Arbeit seiner Fäuste kann der Zwerg das Objekt seines Sinnens gewinnen; darum hören wir bald das Schmiede-Motiv (22) heraus. Und weil Mime's Kunst am Nothung scheitert, vermischen sich mit dem Schmiede-Rhythmus im ff die gezogenen Klänge des Frohn-Motiv's (6). Den Ring bewacht Fafner, also tönt uns Ring- (9) und Riesenwurm-Motiv (27) entgegen. Dann bricht im pp das glänzende Schwert-Motiv (47) hindurch, gleichsam verlockend und verheissungsvoll, um sofort wieder dem Schmiede- und Frohn-Motive Platz zu machen, die mit ihren düsteren Klängen in die erste Szene überleiten.

Aufzug, 1. Szene. Wir befinden uns in einer grossen Fels-Höhle mitten im einsamen Ur-Walde, darinnen ein natürlicher Schmiede-Herd mit Blasebalg angebracht ist. Am Ambos sitzt Mime, mit einem
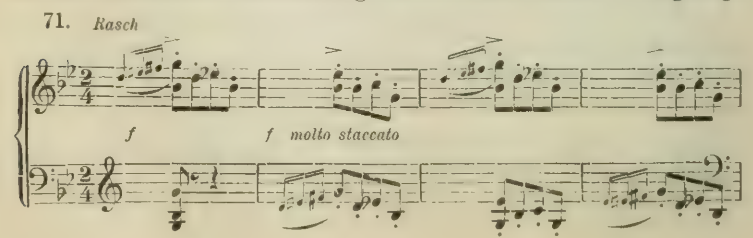
kleinen Hammer eifrig an einem Schwerte hämmernd und missmuthig seinen Gedanken durch Worte Ausdruck verleihend: „Zwangvolle Plage! Müh' ohne Zweck! Das beste Schwert, das je ich geschweisst, in der Riesen Fäusten hielte es fest: doch dem ich's geschmiedet, der schmähliche Knabe (Siegfried), er knickt und schmeisst es entzwei, als schüf' ich Kinder-Geschmeid'." Frohn- (6), Schmiede-Motiv (22) und die den Geissel-Schlag Alberich's kennzeichnende Figur begleiten seine Worte, die Machtlosigkeit und Unfreiheit des Schmiede's verrathend. Dann lenkt die Weise über in das Motiv des Sinnens (24), zu dem erst abgebrochen, später voll die Schwert-Fanfare (47) ertönt, während Mime fortfährt: „Es giebt ein Schwert, das er nicht zerschwänge: Nothung's Trümmer zertrotzt' er mir nicht, könnt' ich die starken Stücken schweissen, die meine Kunst nicht zu kitten weiss! Könnt' ich's dem Kühnen schmieden, meiner Schmach erlangt' ich da Lohn!" (Motiv des Sinnen's [24] und Riesenwurm-Motiv [27].) „Fafner, der wilde Wurm, lagert im finst'ren Wald, mit des furchtbaren Leibes Wucht der Nibelungen-Hort hütet er dort." (Schwert-Motiv [47].) „Siegfried's kindischer Kraft erläge wohl Fafner's Leib. Des Niblungen Ring (Ring-Motiv [9]) erränge ich mir. Ein Schwert nur taucht zur That (Motiv 47): nur Nothung nützt meinem Neid, wenn Siegfried sehrend ihn schwingt." Mime hat sich bereits in die neue Machtstellung derartig hineingeträumt, dass der Herrscher-Ruf Alberich's (25) seine Sieges-Gewissheit verräth. Grell bricht derselbe mit Loge's höhnender Chromatik (19) ab. Stöhnend entquillt des Zwerges Lippen der Ausruf: „Und ich kann's nicht schweissen, Nothung das Schwert!", worauf das Schmiede-Motiv (22) wieder die Oberhand gewinnt.
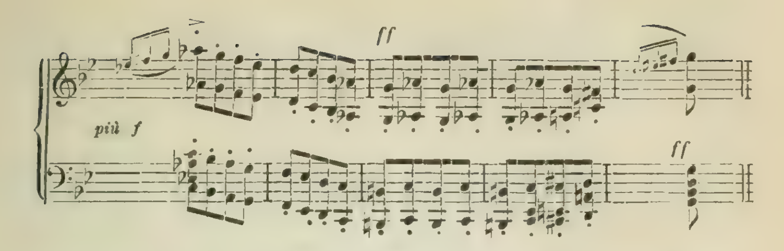
Während noch Mime auf Siegfried schilt, stürzt dieser in jähem Ungestüm aus dem Walde in die Höhle. Felle umgeben ihn, ein silbernes Horn hängt an einer Kette. Er hat einen grossen Bären mit einem Bast-Seile gezäumt und treibt diesen mit lustigem Uebermuth gegen Mime. Das Horn-Motiv mit seinem hüpfenden Rhythmus begleitet seinen Eintritt: ich gebe dasselbe gleich hier in seiner ursprünglichen Form wieder:



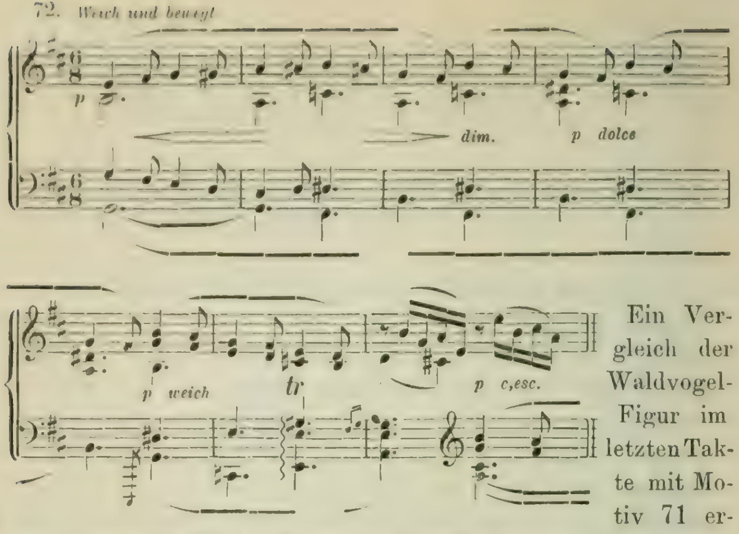
Das im Siegfried pulsirende Leben, seine Hast und Ungeduld wird ausser durch dieses keke Horn-Motiv noch in der chromatischen Bass-Begleitung wiedergegeben. Später begegnen wir dem Horn-Motiv vielfach in der Umstellung. — Mime hat sich vor Schreck hinter dem Herde verkrochen; seine Flucht-Stätte verlässt er erst wieder, als der wilde Knabe den Bären losgezäumt und in den Wald zurücktrotten heisst. Während der Zwerg Siegfried Vorwürfe über sein Benehmen macht, verlangt jener ungestüm das versprochene Schwert. Mime reicht es ihm und Siegfried zerschlägt es mit den Worten: „Hei! Was ist das für müss'ger Tand! Den schwachen Stift nennst du ein Schwert?“ — in Stücken. Bisher benutzt Wagner immer noch das Horn-Motiv (70), um die Hast der Situation zu schildern; auch das hehre Siegfried-Motiv (63) ertönt, als der junge Held den „schwachen Stift“ in seiner nervigen Faust hält. Als jedoch der Zorn des Recken über den „schändlichen Stümper von einem Schmied“ durchbricht, wendet der Tondichter in bewegtem Tempo („Sehr schnell“) eine neue Figur an. An dieser Stelle bezeichnet sie den Zorn, an anderen Stellen wieder die Lebens- und Thaten-Lust; ich belege sie deshalb mit der allgemeinen Bezeichnung: Motiv seelischer Erregung:

71. *Rasch*
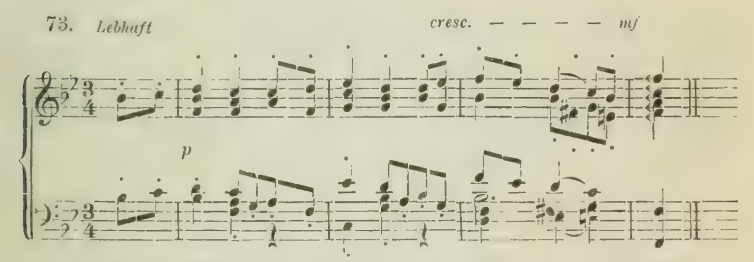




Hell loht der Zorn in Siegfried auf. Er schilt Mime einen Prahler, einen schäbigen Wicht und albernen Alp, den er am Liebsten zerschmieden möchte. Wüthend wirft er sich auf eine Steinbank. Der Nibelungen-Zwerg, der ihm vorsichtig ausgewichen ist, naht sich jetzt dem Finsteren kriechend. Er bietet ihm Speis' und Trank an, allein Siegfried schlägt sie ihm aus der Hand. Das Motiv seelischer Erregung (71) wechselt mit dem rhythmisch veränderten und verkürzten Schmiede-Motiv (22) ab. Im Tone bitteren Vorwurfs hält Mime dem Knaben das Undankbare seiner Handlungs-Weise vor. Habe er ihn doch gross gezogen und sein gepflegt. Barsch entgegnet Siegfried (Motiv 71), dass er ihn Alles gelehrt, nur nicht Mime leiden: „Seh' ich dich steh'n, gangeln und geh'n, knicken und nicken, mit den Augen zwicken: beim Genick' möcht' ich den Nicker packen, den Garaus geben dem garst'gen Zwicker!" — Wild verlangt er, Mime soll ihm Liebe beibringen, — Liebe, wie er sie draussen in der gottesfreien Natur gesehen, — Liebe, die das Vogel-Paar zum Kosen verlockt, die Rehe paarweis zusammenfügt. — Den köstlich schönen Abschnitt leitet das Liebes-Motiv mit seinen schmelzenden Weisen (41) ein; dann treten uns Partie'n aus dem später noch zu besprechenden Wald-Weben, so namentlich die Nachahmung des Vogel-Gezwitschers entgegen. Die Liebe in der Natur präzisirt der Tondichter noch in einem besonderen Motiv, sie scharf von dem gleichen Gefühl in der Menschen-Brust trennend:



Ein Vergleich der Waldvogel-Figur im letzten Takte mit Motiv 71 ergiebt die grosse Aehnlichkeit beider Themen. Siegfried's Zorn löst sich bei der Betrachtung des Wald-Webens und -Lebens in süsse Schwärmerei auf. — So wird der Wälsungen-Spross auf die Frage nach Mime's Weib, seiner Mutter, gelenkt. Verlegen meint der Zwerg, er sei ihm Vater und Mutter zugleich. Wieder braust Siegfried auf. Er wisse, dass er Mime's Sohn nicht sei; ein Blick in des Baches klaren Spiegel überzeuge ihn davon. Sinnig deutet Wagner durch das Siegfried-Motiv (63) und das Motiv vom Heroenthum der Wälsungen (45) das hehre Eltern-Paar an. Als Mime scheu den Fragen ausweicht, springt Siegfried auf seinen Pfleger zu (Motiv seelischer Erregung [71]) und fasst ihn bei der Kehle: „Heraus damit, räudiger Kerl! Wer ist mir Vater und Mutter?“ — Da gesteht denn Mime, dass er ihm ganz fremd sei. Nur aus Erbarmen habe er ihn aufgenommen. Das Motiv des Liebesleids der Wälsungen (42) und das Mitleids-Motiv (40) leiten seine Erzählung ein, wie er ein wimmernd' Weib im wilden Walde fand und in die Höhle brachte (Liebes- und Flucht-Motiv [41, 14] schildern die Stimmung der abgehetzten Sieglinde). Sie trug ein Kind im Schoosse, das sie sterbend gebar, — Siegfried (Motiv 63). Unter schwerem Seufzer entringt sich langsam

Siegfried's Lippen der Wehruf: „So starb meine Mutter mir?!"; bedeutungsvoll reiht sich hieran das Motiv des Liebes-Leid's der Wälsungen (42), das abgelöst vom verkleinerten Schmiede-Motiv (22) immer wieder von Neuem auftaucht, sobald Siegfried Mime's berechnende Geschwätzigkeit unterbricht. Drohend verlangt der Wälsungen-Spross den Namen der Mutter zu wissen. Nach vielen Winkelzügen nennt Mime Sieglinde. Dann will Siegfried ein Zeichen sehen für die Wahrheit der Aussagen. Mime sinnt nach (Motiv 24) und bringt alsbald die zwei Stücken des Nothung-Schwertes herbei (Schmiede- [22] und Schwert-Motiv [47]), die Brünnhilde aus dem Streite zwischen Siegmund und Hunding rettete und die Sieglinde sterbend an Mime für Siegfried hingab. Prächtig entwickelt sich das Schwert-Motiv, sich mit dem Horn-Rufe (70) vermischend. Siegfried fährt entzückt empor. Neue Lebens-Lust scheint ihn zu durchdringen (Motiv 71), als er Mime auffordert, ihm noch heute das Schwert zu schmieden. Dann bricht sich die unbändige Lust zum Ziehen in die weite Welt in dem herrlichen Wander-Liede Bahn:
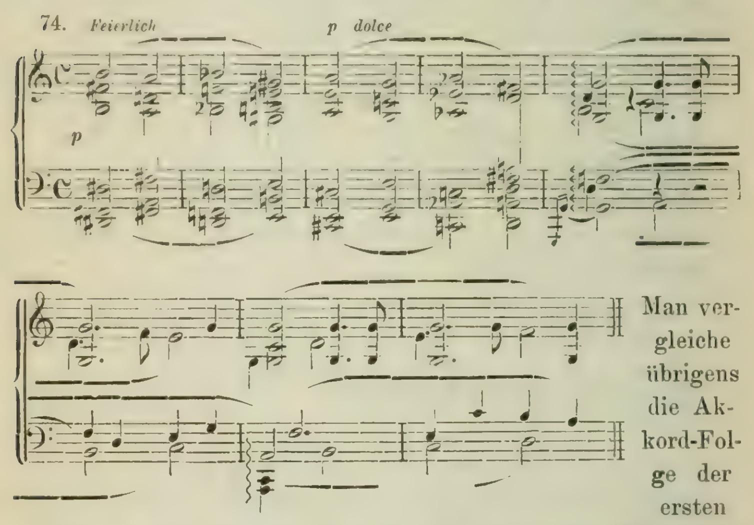


Aus dem Wald fort, in die Welt zieh'n; nimmer kehr' ich zurück!

Auch hier gewahren wir im Basse wieder jene die seelische Erregung charakterisirende Figur des Beispiel 71. — Siegfried stürmt zur Höhle hinaus in den Wald, indessen Mime entsetzt ihn einzuhalten bittet. Umsonst! Die sich allmählich verlierenden Klänge des Wander-Liedes (73) verrathen, wie der Ungestüme sich entfernt; aus ihnen entwickelt sich das Ring-Motiv (9). Der Nibelungen-Zwerg sitzt wieder sinnend (24) am Ambos (Schmiede-Motiv [22]), wie er seinen Pflegbefohlenen festhalten und zu Fafner's Nest (Riesenwurm-Motiv [27]) führen

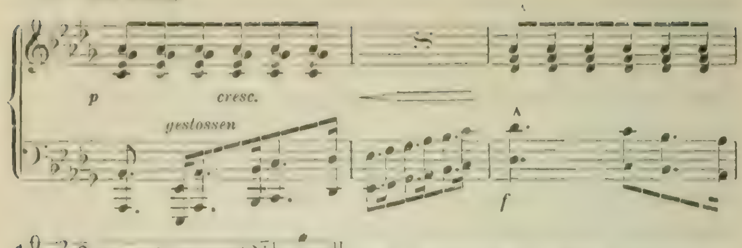
könne. Bei der Erwähnung des Nibelungen bricht grell (im ff) das Motiv der Entsagung (10) mit seinen schwermüthigen Weisen durch.

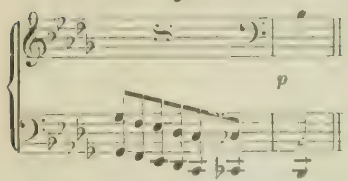
2 Szene. Noch sitzt Mime in dumpfem Brüten, als Wotan-Wanderer in langem dunkelblauem Mantel, mit breitem, herabhängendem Hute und einem Speere als Stab in der Hand durch das Fels-Thor in die Höhle eintritt. In volltönenden, ruhig fortschreitenden Akkorden vernehmen wir das Motiv Wotan's, des Wanderers, ein scharfer Gegensatz zum frohen Wanderer Siegfried:



Man vergleiche übrigens die Akkord-Folge der ersten vier Takte mit Beispiel 69 und mit den letzten Harmonie'n des Dämmer-Motiv's (17). Eine flackernde Sextolen-Bewegung begleitet die Aufforderung Mime's an den Gast, er möge sich entfernen; es ist dies nicht allein die dem Zwerge innewohnende und von Wagner bei jeder Gelegenheit karikirte Furcht, sondern eine Ahnung von der Bedeutung des hohen Gastes und seiner Mission. Abgerissen kommen Mime's Worte: „So rühre dich fort und raste nicht hier, nennt dich Wanderer die Welt!" —, zum Vorschein. Unbeirrt und unter fortwährender Wiederholung des Motiv's 74 schreitet Wotan dem Herde zu, sich dort niederlassend. Er bietet ihm Wissen zum Lohne: „Hier sitz'

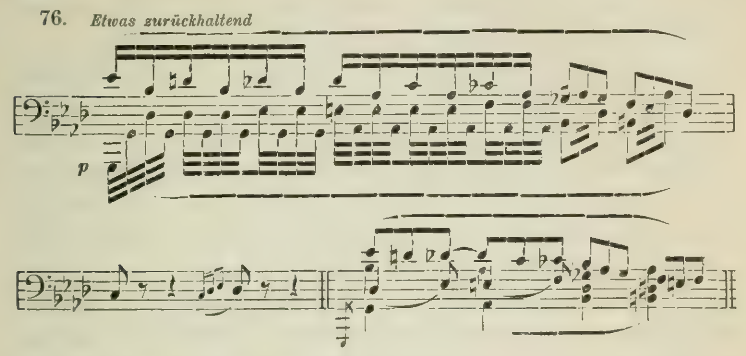
ich am Herd, und setze mein Haupt der Wissens-Wette zum Pfand!“ Drei Fragen soll Mime an Wotan thun; kann er sie nicht beantworten, so verfällt sein Kopf dem Zwerge. Das gewaltige Vertrags-Motiv (12) begleitet diese Abmachung. — Mime ist kleinlaut geworden. Der kunstgewandte Schmied (Schmiede-Motiv [22]) sinnt (Motiv des Sinnens [24]); dann fährt er plötzlich empor und in einer dem Zwerge komisch anstehenden Furchtbarkeit beginnt er: „Dein Haupt pfänd' ich für den Herd: nun sorg', es sinnig zu lösen!“ Das Vertrags-Motiv (12) begleitet im ff die Worte. Dann verfällt Mime wieder in Sinnen (22, 24). Aus Furcht, in seinem Geheimniss belauert zu werden und anstatt Wotan nach dem auszuforschen, was er nicht weiss, vergeudet er seine Fragen auf müssige Dinge: „Welch' Geschlecht tagt in der Erde Tiefe?“, tönt es zunächst von seinen Lippen. Sofort setzt der Schmiede-Rhythmus ein (22), als Wotan-Wanderer die Nibelungen nennt; bei der Erwähnung des Zauber-Ringes hören wir das Ring-Motiv (9), später das Motiv des aufsteigenden Hortes (26), sowie den Herrscher-Ruf Alberich's (25). Die ganze Geschichte des Ringes zieht an unseren Augen vorüber. — Mime stutzt, verfällt in noch tieferes Sinnen (Motiv 22, 24) und stellt die zweite Frage: „Welches Geschlecht wohnt auf der Erde Rücken?“ Es sind die Riesen, deren Fürsten Fasolt und Fafner. Herrschend ist in der zweiten Antwort das Riesen-Motiv (15), dem sich das Ring-Motiv (9), sowie das Thema Fafner's, des Riesen-Wurmes (27), zugesellt. Als Zeichen der fortschreitenden Lösung der Fragen durch Wotan-Wanderer hängt der Tondichter das Vertrags-Motiv (12) an. Mime's letzte Frage: „Welches Geschlecht auf wolkigen Höhen wohne?“ weiss Wotan natürlich mit derselben Leichtigkeit zu beantworten, wie die Vorgänger. Das Walhall-Motiv (11) begleitet seine Ausführungen von den Göttern und Walhall's Gefilden. Die Erwähnung der Welt-Esche ruft das Nornen-Motiv (33), diejenige von Wotan's Speer und seiner Kraft das Vertrags-(Speer-)Motiv (12) hervor. Dann hören wir ein neues, dem Motiv der Götter-Noth (57) in Dur nachgebildetes Thema; Wolzogen nennt es das Motiv der Götter-Macht:





und bemerkt zu den charakteristischen Merkmalen desselben Folgendes: „Dies Motiv entspricht formal in ähnlicher Weise dem der Götter-Noth, wie das Vertrags- dem Entsagungs-Motive. Es besteht aus klar und wuchtig auf- und niedersteigenden Gängen, die sich als Grund-Formen der Motive der Nornen und des Vertrages bekunden. Wotan ist Herr durch Verträge, denen er aber (vergl. „Rheingold“ und „Walküre“) Knecht ist: aus solcher Doppel-Art der Götter-Macht ward sie ihm zu seiner eigentlichen Noth: es ist ein schweres Verhängniss, an der Tragödie seiner Macht zu Grunde zu gehen.“ — Das Göttermacht-Motiv (75) zieht sich durch die ganze Antwort Wotan's hindurch; an ihrem Schlusse: „Ewig gehorchen sie (die Götter) des Speeres starkem Herrn“ — stösst Wotan zu den Klängen des Speer-Motiv's (12) mit dem Speer in den Boden; ein leiser Donner lässt sich vernehmen, ob dem Mime gewaltig erschrickt. Er ahnt die Abkunft des unheimlichen Gastes und meint, ängstlich seine Geräthschaften zusammensuchend: „Fragen und Haupt hast du gelöst; nun, Wand'rer, geh' deines Wegs!“ Der Gott jedoch bleibt ruhig auf seinem Platze weilen. Die Motive des Wotan-Wander (74) und des Vertrags (12) begleiten Wotan's Entgegnung, nach der ihm das gleiche Recht, wie Mime zusteht, nämlich: Drei Fragen an den Zwerg zu richten und dafür sein Haupt zu pfänden. Der Nibelung geräth in gewaltige Angst; kaum vermag er seines Zitterns Herr zu werden. Feigheit war von jeher seine vornehmliche Eigenschaft. Hier zeigt sie sich dem Mächtigen gegenüber in hündischem Kriechen. Wagner wählt hierfür
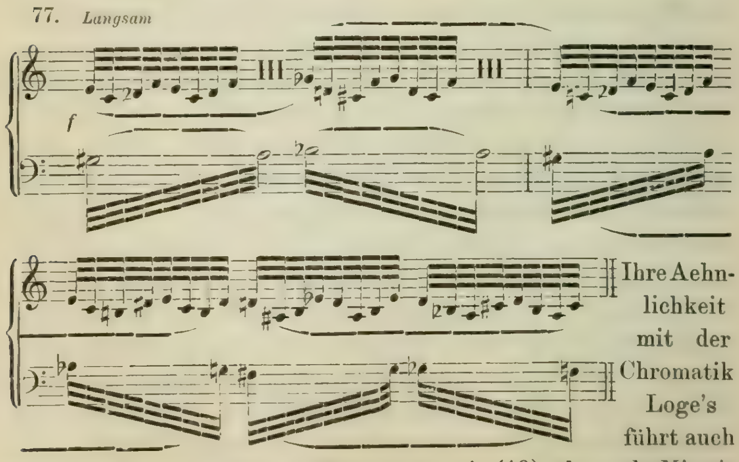
einen sehr passenden Ausdruck, der einmal die Todes-Angst mit ihrem Erbeben und sodann das knechtische Kriechen wiedergeben soll:



Die erste Gegenfrage Wotan's lautet: „Welches ist das Geschlecht, dem Wotan schlimm sich zeigte, und das doch das Liebste ihm lebt?" Das Motiv des Heroenthums der Wälsungen (45) leitet sie mit seinen gemessenen Rhythmen ein und begleitet auch die Antwort Mime's, der natürlich schlagfertig Siegmund und Sieglinde, das Wälsungen-Geschwisterpaar, nennt, das den Siegfried zeugte. Bei der Erwähnung des Helden-Sohnes hören wir das ganze Siegfried-Motiv (63). Auch die zweite Frage Heervaters macht dem Zwerge keinerlei Schwierigkeit: „Ein weiser Niblung wahret Siegfried" (Schmiede-Motiv [22], Motiv [24]); „Fafner'n soll er fällen" (Riesenwurm-Motiv [27], Motiv des aufsteigenden Nibelungen-Hortes [26]), „dass den Ring er erränge, des Hortes Herrscher zu sein. Welches Schwert muss Siegfried nun schwingen, taug' es zu Fafner's Tod?" — In der Antwort Mime's, die eine ganze Geschichte des Nothung-Schwertes entrollt, dominirt natürlich das Schwert-Motiv (47), bei der Erwähnung des „kühnen dummen Kindes" das Siegfried-Motiv (63). Jetzt fragt Wotan zu Dritt': „Sag' mir, du weiser Waffen-Schmied: Wer wird aus den starken Stücken Nothung, das Schwert, wohl schweissen?" — Während bisher Schmiede-Motiv (22) und das Thema kriechender Unterwürfigkeit (76) überall durchblitzten, setzt jetzt, da Mime in höchstem Schreck emporfährt, weil er die Frage nicht zu lösen weiss,

das Motiv seelischer Erregung ein, ebenso auf Mime's Gemüths-Zustand, wie auf den „Schweisser Nothung's" (Siegfried) hinweisend. Höhnisch betrachtet Wotan den Rathlosen und in heller Verzweiflung Umhertobenden eine Weile. Aus den wilden Weisen entwickelt sich wieder das Thema Wotan-Wanderers (74), in das später das Entsagungs- (10), Vertrags- (12), Riesenwurm- (27) und Schwert-Motiv (47) verwoben sind. Der Gott spottet des witzigen Schmiedes, warum er nicht nach dem geforscht, was einzig ihm frommt, als er die drei Fragen an Wotan richtete; nun sei sein Haupt verfallen: „Nur wer das Fürchten nie erfuhr, schmiedet Nothung neu! Dein weises Haupt wahre von heut'; verfallen lass' ich's dem (Siegfried-Motiv [63]), der das Fürchten nicht gelernt!" — Lächelnd wendet sich der Gott ab und verschwindet schnell im Walde; Mime ist gebrochen auf seinem Schemel zurückgesunken und stiert theilnahmlos dem Wanderer nach.

3 Szene. Als Wotan das Fürchten erwähnt, setzt das Orchester mit einer eigenartigen Zweiunddreissigstel-Bewegung ein, die nicht nur zufälliger Entwurf, sondern eine motivisch aufgefasste Figur ist, weil sie später immer wieder auftritt, sobald vom Fürchten die Rede ist:

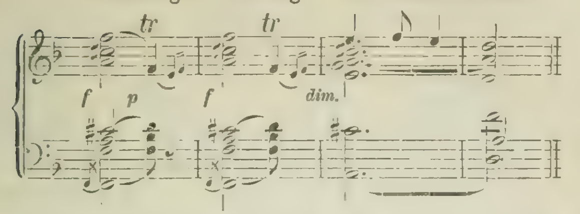


Ihre Aehnlichkeit mit der Chromatik Loge's führt auch später zu den eigentlichen Motiven Loge's (19) über, als Mime's Todes-Angst dem „Furchtfieber-Paroxismus" über den Nibe-
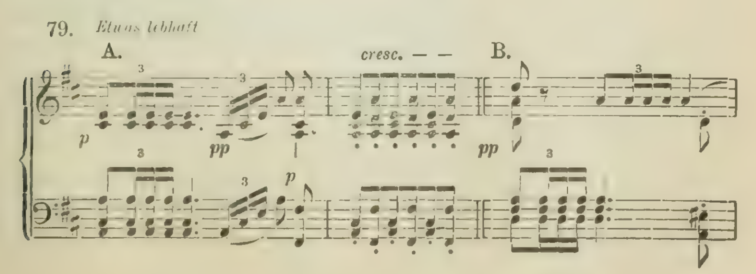
lungen-Zwerg versenkt. Gjellerup (VIII) erläutert den Abschnitt sehr treffend mit folgenden Worten: „Während dieses Auftrittes war die Bühne verfinstert gewesen; nun fällt vom Walde her ein stärkeres Licht von der hochgestiegenen Sonne in die Höhle; Mime, von dem überstandenen Schrecken noch aufgeregt, geräth in ein Angst-Fieber, in dem er die Waberlohe (Loge's) zu sehen vermeint, deren Motiv sich sausend und wirbelnd vernehmen lässt; denn diese Lohe steht vor ihm als das Entsetzlichste, das grösste Grauen Einflössende auf Erden — zusammen mit dem Lindwurm Fafner, dessen schwerfällig kriechendes Motiv (27) den Grundbass bildet. Mit unfreiwilliger Ironie zeigt sich Mime als der, der nicht bestimmt ist, Nothung zu schmieden, da er schliesslich mit einem lauten Schrei hinter dem Ambos umstürzt und vermeint, Fafner wälze sich mit feuerspeiendem Rachen aus dem Walde heran, um ihn zu verschlingen." — Der Anfang des Siegfried-Motiv's (63), das Schwert-Motiv (47), sowie das Wanderlied (73) verrathen den Irrthum des Zwerges. Siegfried ist es, der heimkehrt und zu den Klängen des Thema 71 nach dem fertiggestellten Schwerte fragt. Der Zwerg taucht hinter dem Ambos vor und giebt die zerstreutesten Antworten. „Schärftest du dort das Schwert?" fragt Siegfried höhnisch. — „Das Fürchten lernt' ich für dich!" —, tönt es als Antwort zurück. Mime weiss jetzt, dass Siegfried derjenige ist, dem Wotan des Unwissenden Haupt verschrieb; daher richtet sich sein ganzes Augenmerk darauf, dem kühnen Knaben das Fürchten beizubringen. So schildert er ihm alle diejenigen Eindrücke, die in ihm das Gefühl des Grauens hervorrufen. Aus der Grusel-Figur (77) entwickeln sich, wie vorhin im Fieber-Paroxismus, Loge's chromatische Gänge (19) und furchtbar tönt das Riesenwurm-Motiv (27) dazwischen. Bald aber lenkt die Weise in den Feuer-Zauber (20) über und aus ihm schält sich Brünnhilde's Schlummer-Motiv (67) heraus, während der Zwerg die Wirkung der Furcht in den grellsten Farben beschreibt. Der Tondichter deutet damit sinnig an, dass nur Eine den Recken Siegfried das Fürchten lehren kann, es ist das schlummernde Weib droben auf der einsamen Fels-Höhe, das von den Feuern Loge's umkreist wird. Zu den verrau-
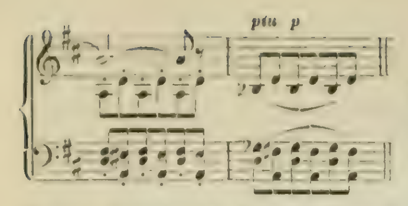
schenden Klängen des Feuer-Zaubers (20) und zu Brünnhilde's Schlummer-Motiv (67) erklärt Siegfried, jenes Grieseln und Grausen, Glühen und Schauern, Hämmern und Beben sei ihm fremd, doch möchte er es gern lernen. Mime verspricht, ihn zu Fafner's (Motiv 27) Neste, der Neid-Höhle, zu führen; der schlimme Wurm werde ihm schon das Fürchten beibringen. Gern ist Siegfried bereit, nur will er nicht ohne Schwert ziehen. Er verlangt es stürmisch (Motiv 71) und der Nibelung verräth ihm, dass er's nicht schweissen kann; nur der dürfe es schmieden, der das Fürchten nicht kennt. So macht sich Siegfried selbst an die Arbeit, des Vaters Stahl (Schwert-Motiv [47]) wieder zusammenzuschweissen.

Mit Ungestüm beginnt er die Arbeit. Ein neues aus dem Hornrufe (70) gebildetes Schmiede-Motiv begleitet die Zurüstungen. Mit höhnenden Worten treibt er den Zwerg von der Esse, damit er nicht in's Feuer falle, häuft Kohlen auf dem Herde zur Gluth auf und beginnt die Schwert-Stücken Nothung's im Schraub-Stocke zu zerfeilen. Mime bietet ihm Löthe an; Siegfried meint, mit Pappe backe man kein Schwert. Fortwährend begleitet der hüpfende Rhythmus des zum Schmiede-Motiv umgeänderten Horn-Rufes die Hantirungen des starken Jünglings, indessen Mime über seine Zukunft nachdenkt: „Mein banges Haupt, dem kühnen Knaben verfiel's (Siegfried-Motiv [63]), lehrt' ihn nicht Fafner die Furcht (Riesenwurm-Motiv [27])! Doch weh' mir Armen! Wie würgt' er den Wurm, erführ' er das Fürchten von ihm? Wie erräng' er mir den Ring (Ring-Motiv [9])? Verfluchte Klemme! Da klebt' ich fest, fänd' ich nicht klugen Rath, wie den Furchtlosen selbst ich bezwäng'." — Siegfried unterbricht ihn mit der Frage, wie das Schwert heisse, das er zerarbeitet. „Nothung!" Nunmehr beginnt der Wälsungen-Spross, mit dem Blase-Balge die Gluth schürend, sein erstes Schmiede-Lied, dasselbe mit der dem Beispiel 46 nachgebildeten S c h w e r t - W e i h e einleitend:
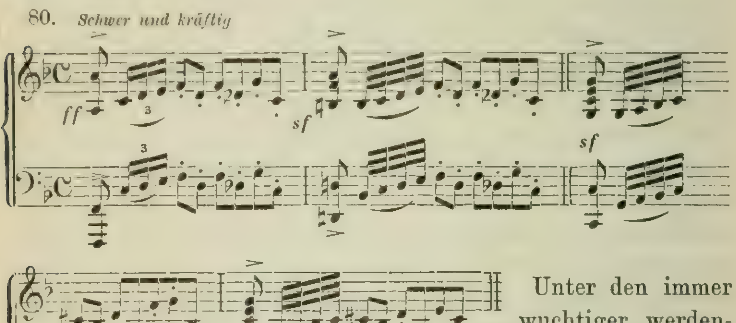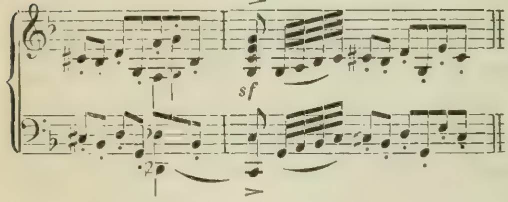


Das erste Schmiede-Lied zeigt kräftige, fast übermüthige Konturen und dient zugleich als Ausdruck der sicheren Hast, mit der Siegfried sein Werk fördert. Mime steht währenddem sinnend da. Dass sein Pflege-Befohlener Nothung schmiedet und Fafner erlegt, ist für ihn kein Zweifel mehr. Aber wie erringt er den Ring (Motiv 9. Das lustige „Hohohei!" Siegfried's unterbricht ihn hier für einige Zeit)? Wenn sich der Knabe mit Fafner wüde gerungen haben (Riesenwurm-Motiv [27]), will er ihm einen betäubenden Trank eingeben und dann mit dem eigenen Schwerte (Schwert-Motiv [47]) tödten. Siegfried's Schwert-Weihe-Ruf (78) unterbricht wiederum den Unheil Brütenden. Der Wälsung giesst die glühende Masse aus dem Tiegel in die Stangen-Form und stösst diese in den Wasser-Eimer. Der Dampf wirbelt empor, lautes Zischen wird vernehmbar. Mime hat sich unterdessen an die Herstellung seines Gift-Trankes gemacht. Er schüttet Kräuter in einen Topf und stellt ihn, von Siegfried scharf beobachtet, an des Heerdes Kohlen-Gluth, um dort den Sud zu brauen. Wagner bezeichnet die Freude der Beiden über das Gelingen ihres Werkes mit einem Doppel-Motiv, das zwar auf derselben thematischen Grundlage aufgebaut, aber doch nach dem Charakter ihrer Träger scharf in zwei Theile zu sondern ist:





79 a zeigt die heimliche Freude Siegfried's über das der Vollendung entgegenreifende Helden-Schwert seines Vaters, — 79 b die Freude Mime's über den teuflischen Plan, Siegfried, den Pflegling, durch den giftigen Sud aus der Welt zu schaffen, bevor sein eigenes Haupt durch Nothung gefallen ist. — Jetzt zerschlägt der Wälsungen-Spross die Stangen-Form und stimmt, den glühenden Stahl auf dem Ambos mit dem Hammer bearbeitend, sein zweites Schmiede-Lied an. Der charakteristische Rhythmus in der Begleitung, die das Getöse der Hammer-Schläge unterstützen, sowie den Eifer Siegfried's bei der Arbeit wiedergeben soll, ist folgender:
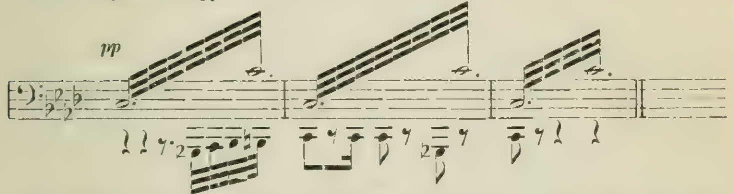




Unter den immer wuchtiger werdenden Schlägen Siegfried's ist Nothung entstanden, Mime hat seinen giftigen Sud in eine Flasche gegossen. Vergnügt trippelt der Zwerg umher, sich bereits als Besieger der Wälsungen, als Besitzer des Ringes und Herrscher in Nibelheim fühlend. Begeistert schwingt indessen Siegfried den fertiggestellten Stahl: „Nothung! Nothung! Neidliches Schwert (Schwert-Weihe-Motiv [78])! Jetzt haftest du wieder im Heft. War'st du entzwei, ich zwang dich ganz; kein Schlag soll nun dich zerschlagen. Dem sterbenden Vater zersprang der Stahl, der lebende Sohn schuf

ihn neu (Freude-Motiv [79 a]): nun lacht ihm sein heller Schein seine Schärfe schneidet ihm hart.“ Dazwischen jubelt der Nibelung: „Mime, der Kühne, Mime ist König, Fürst der Alben, Walter des All's!“ — Hoch hat Siegfried sein blitzendes Kleinod erhoben: „Schau, Mime, du Schmied: So schneidet Siegfried's Schwert!“ Im fff setzt das prächtige Schwert-Motiv (47) ein; der Held schlägt mit Nothung auf den Ambos, den er von Oben bis Unten in zwei Stücke spaltet, sodass das Geräth mit grossem Gepolter auseinanderfällt. Mime fällt vor Schreck rückwärts zu Boden, der Wälsung hält jauchzend das Schwert empor. Unter den Klängen des Schwert-Motiv's (47) senkt sich der Vorhang über der Felsen-Höhle.

I. Aufzug, Einleitung.

Die düstere Einleitung des zweiten Aufzugs deutet durch die in sie verwobenen Motive bereits den Schau-Platz der künftigen Handlung an. Da begegnet uns gleich im zweiten Takte ein neues Thema, das Fafner-Motiv, das auf den ersten Blick überflüssig erscheint. Besitzen wir nicht bereits ein Motiv,





das des Riesen-Wurmes schwerfällige Leibes-Wucht treffend zur Darstellung bringt (vergl. Beispiel 27)? Hier handelt es sich um eine genauere musikalische Präzisirung. Dort gilt es, die langsame Vorwärts-Bewegung des Wurmes zu illustriren, hier die Windungen des Ungeheuers und zugleich den Riesen Fafner in seiner Verzauberung als Wurm zu kennzeichnen. Daher findet man rhythmisch und auch harmonisch eine grosse Aehnlichkeit zwischen dem Fafner- und Riesen-Motive (15); dasselbe ist aus dem $^4/_4$ in den $^3/_4$ Takt übertragen, aus der reinen Quart ist die übermässige (sog. Dissonanz des Tritonus) Ges—C geworden. Im sechsten Takte gesellt sich dann das Riesenwurm-Motiv (27) hinzu, ebenso wie der im achtzehnten Takte beginnende, aufsteigende Bass-

Lauf, der später Szene 1 schliesst und Szene 2 einleitet, auf den Wurm zu beziehen ist. Wir sind also im Bereiche der Gewalt Fafner's; das auftretende Ring-Motiv (9) zeigt den Unhold als Wächter des Nibelungen-Hortes. Aber auch Alberich lauert in seiner Nähe, darauf bedacht, das Gold an sich zu reissen und das Vernichtungs-Werk gegen die Licht-Alben zu beginnen. Dumpf tönt sein Fluch-Motiv (30) an unser Ohr, dem sich später das Rache-Motiv der Nibelungen (31) mit seinem synkopirten Rhythmus anschliesst. Dazwischen grollt das schwerfällige Fafner-Thema (81), klagen die wehmüthigen Terzen des Ring-Motiv's (9).

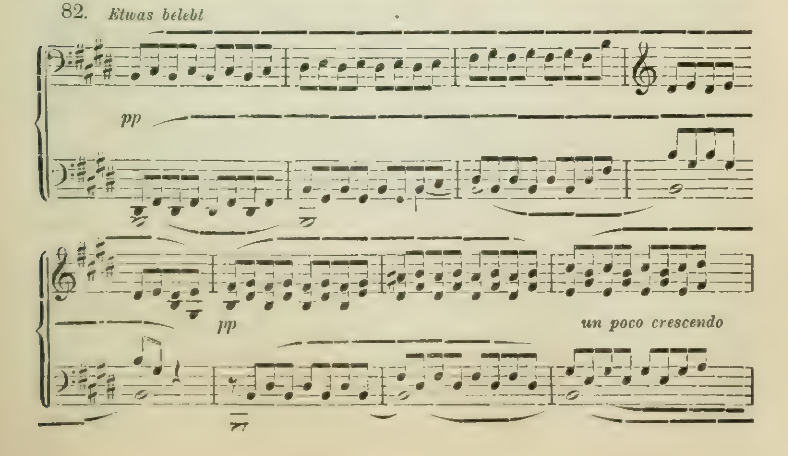
1. Szene. Tiefer Wald. Ganz im Hintergrunde die Oeffnung einer Höhle. Der Boden hebt sich bis zur Mitte der Bühne, wo er eine kleine Hoch-Ebene bildet; von da senkt er sich nach hinten, der Höhle zu, wieder abwärts, sodass von dieser nur der obere Theil der Oeffnung dem Zuschauer sichtbar ist. Links gewahrt man durch Waldbäume eine zerklüftete Fels-Wand. Finstere Nacht lagert sich über der bizarren Szenerie, am dichtesten über dem Hintergrunde, wo anfänglich der Blick des Zuschauers garnichts zu unterscheiden vermag. Alberich lagert in düsterem Brüten an der Fels-Wand. „In Wald und Nacht hält er vor Neid-Höhle Wacht;" den Grund seiner Wachsamkeit zeigt das Rache-Motiv seines Geschlechts (31), das seinen dämonischen Sang begleitet. Plötzlich trifft das Ritt-Motiv (62), verbunden mit dem Motive der Götternoth (57), unser Ohr. Einer der Licht-Alben naht. Wotan ist es, der zu Ross durch Sturm und Wind daherbraust. Ein bläulicher Glanz verkündet sein Kommen. Bangen befällt Alberich's Gemüth: „Naht schon des Wurmes Würger? Ist's schon, der Fafner fällt?" Der Sturm legt sich wieder, der Glanz verlischt, das schaurige Fluch-Motiv (30) wird hörbar und Wotan-Wanderer steht vor dem Nibelung. Dem Rache-Motiv (31) folgt das Thema Wotan's als Wanderer (74), zu welchem es von den Lippen des Gottes klingt: „Zur Neid-Höhle fuhr ich bei Nacht: wen gewahr' ich im Dunkel!" — Aus dem zerrissenen Gewölk fällt der Mond-Schein auf Wotan's Antlitz, in weichen Lauten setzt das Walhall-Motiv (11) ein. Alberich erkennt Heervater, fährt
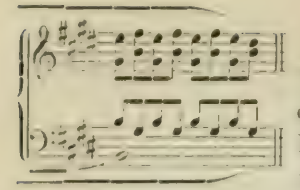
zuerst erschrocken zurück, bricht aber sogleich in höchste Wuth gegen ihn aus. In der nachfolgenden Szene legt der Tondichter das Haupt-Gewicht auf die musikalischen Gegensätze zwischen Wotan und Alberich; der erstere athmet göttliche Ruhe und Erhabenheit, die feierlichen Akkorde des Wanderer-Motiv's (74) begleiten seine Worte, der Zwerg schnaubt dämonische Wuth, ein absteigender Sextolen-Lauf charakterisirt seinen wilden Groll. Alberich höhnt Wotan: Er sei gekommen, um ihm den Ring nochmals zu rauben. Wotan erwidert (Unmuths-Motiv [56]), dass er mit dem Ringe seine Schuld an die Riesen bezahlte, sein Speer schütze Verträge. Das kraftvolle Vertrags-Motiv (12) erhöht die Feierlichkeit seiner friedlichen Versicherung. Der Nibelung meint höhnend, dass es Wotan trotz seiner scheinbaren Stärke bang um's Herz sei (Rache-Motiv [31]), weil er wisse, dass durch den Fluch des Hortes Hüter dem Tode verfallen sei (Fluch-Motiv [30]) und ihn die Sorge erfülle, wer dann Besitzer des Kleinods sein würde (Rache-Motiv der Nibelungen [31]). Alberich gehöre der Ring, und wenn er ihn wieder trüge, würde er Walter der Welt sein und mit Hella's Heer Walhall stürmen. Im Trionfale bricht der Herrscher-Ruf (25) hindurch, um sich ironisirend in Loge's Chromatik (19) zu verlieren, — genau so wie im ersten Aufzuge bei Mime's müssigen Spekulationen. Wotan antwortet in gemessenen Worten. Doch als ihn Alberich höhnisch fragt, ob er nicht wieder einen Helden-Sohn (Schwert-Motiv [47]) pflege, der ihm die verbotene Frucht pflücke, bricht Wotan's Unmuth (Motiv 56) furchtbar durch. Nicht mit ihm, sondern mit Mime, seinem Bruder, solle der Nibelung rechten, der ihm den Knaben zuführe, der Fafner zu fällen bestimmt sei. Ein Held nahe, den Hort zu befreien. Unter den wuchtigen Klängen des Riesenwurm-Motiv's (27) schreitet Wotan der Höhle zu und weckt Fafner in der Dissonanz des Tritonus (81). „Wer stört mir den Schlaf?" —, so klingt es in fürchterlichem Laut aus der Brust des erwachten Unholdes. Heervater theilt dem Riesen die nahende Gefahr mit. Träge und doch wieder siegesbewusst entgegnet der Wurm: „Mich hungert sein'!" — Wotan: „Kühn ist des Kindes Kraft, scharf schneidet sein Schwert (Schwert-

Motiv [47]).“ — Alberich: „Den gold'nen Reif (Ring-Motiv [9]) geizt er allein; lass' mir den Ring zum Lohn, so wend' ich den Streit; du wahrest den Hort, und ruhig lebst du lang'!“ — Die ganze Entgegnung Fafner's in gähnendem Tone lautet: „Ich lieg' und besitze; lasst mich schlafen!“ — Die Dissonanz des Fafner-Motiv (81) begleitet seine Worte. Lachend wendet sich Wotan an Alberich, dann beginnt er ernst zu den Klängen des Nornen-Motiv's (33): „Alles ist nach seiner Art; an ihr wirst du nichts ändern. Ich lass' dir die Stätte, stelle dich fest! Versuch's mit Mime, dem Bruder; der Art ja versich'st du dich besser. — Was anders ist, — das lerne nun auch.“ Die letzten prophetischen Worte erläutert eine Flexion des Wander-Lied's Siegfried's. Das Verschwinden Heervater's geschieht unter denselben Erscheinungen, wie sein Kommen. Wotan-Wanderer- (74) und Ritt-Motiv (62) schliessen sich an. Alberich's Fluch-Motiv (30), das Rache-Motiv (31) der Nibelungen und Fafner-Thema (81) beschliessen die Szene, während der Schwarzalbe wüthend und unter Drohung gegen das „leichtsinnige, lustgierige Götter-Gesindel“ im Geklüft verschwindet. Die Morgen-Dämmerung giesst ihr Licht über den Wald aus.

2. Szene. Mime und Siegfried nahen; beider Kommen wird durch den Schmiede-Rhythmus des Nothung-Schwertes (80), Mime's Schmiede-Motiv (22) und das Schlummer-Motiv Brünnhilde's (67) angezeigt. Denn Siegfried soll das Fürchten lernen; er lernt es nun freilich nicht, wie Mime will, im Walde vor der Neid-Höhle, sondern später erst auf einsamer Höhe beim Anblick der schlummernden Walküre. Die Beiden treten auf und Siegfried fragt, sich unter der Linde niedersetzend, verwundert Mime: „Hier soll ich das Fürchten lernen?“ Der Nibelungen-Zwerg zeigt dem Knaben die Höhle, in der Fafner, der furchtbare Wurm haust. Seines Geifers Gift frisst Fleisch und Gebein, sein furchtbarer Schweif zerbricht die Glieder, wie dünne Stäbe. Zur musikalischen Belebung dieser Schilderung verwendet Wagner zuerst die aus dem ersten Aufzuge bekannte Grusel-Figur (77), die sich bald in ein chromatisches (verminderte Septimen-Akkorde) Zittern umwandelt, wie wenn der Sturm-Wind von fern herantobt. Dann schält sich das Fafner-Motiv (81) heraus, das, einige Varianten und

neue Figuren abgerechnet, dominirt. Den sich ergiessenden Geifer bezeichnet der Tondichter mit einigen im marcato absteigenden Gängen, das Aufschlagen des Schlangen-Schweifes mit aufsteigenden Läufen. Siegfried bleibt bei all' den Schilderungen gelassen und ruhig: das einsetzende Heroen-Thema (45) verräth, dass ein Wälsung keine Furcht empfindet. Dann braust er auf mit dem Motiv seelischer Erregung (71) und heisst Mime gehen. Der Zwerg meint bedeutungsvoll: Er solle nur abwarten; sein Herz würde ihm dankbar sein für die Liebe, die er ihm zollte (wieder wechseln Grusel-Figur [77], Schlummer-Motiv Brünnhilde's [67] und Fafner-Motiv [81] miteinander ab). Siegfried wehrt Mime's widerlicher Süsslichkeit: „Du sollst mich nicht lieben!" — Bei den Worten: „Am Quell dort lager' ich mich" beginnt zum ersten Male das später noch ausführlich zu besprechende (82) Motiv des Waldwebens mit seinem bestrickenden Zauber. Mime's Mahnung: „Merk' auf den Wurm! Aus der Höhle wälzt er sich her" bekräftigt das zum Waldweben im Basse auftretende Riesenwurm-Motiv (27). Mit dem frommen Wunsche: „Fafner und Siegfried, Siegfried und Fafner! Oh, brächten Beide sich um!" verschwindet der heimtückische Zwerg im Walde. Siegfried blickt dem davongehenden Mime nach, dann streckt er sich behaglich unter der Linde aus und versinkt in Träumen, während es in den Wipfeln der Bäume rauscht. Das Waldweben beginnt:
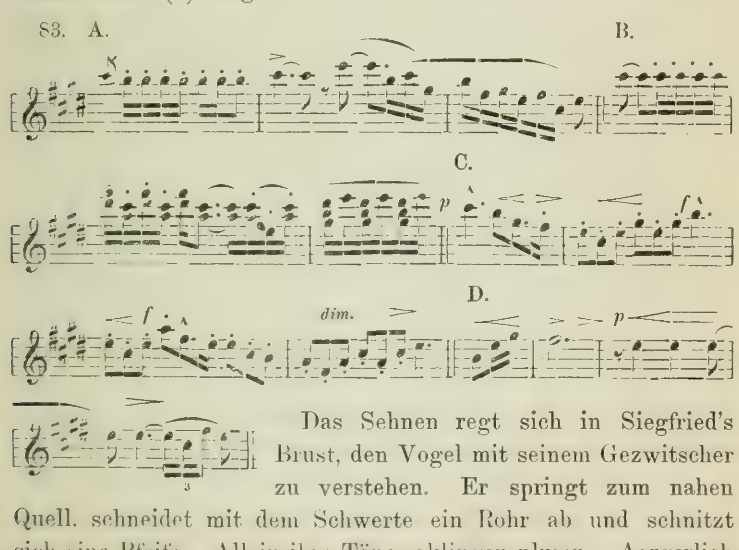




„Das Waldweben, bildet“, um mit Wolff (VII) zu reden, „die Grundlage für die ganze Szene, sowie den poetischen Hintergrund für Siegfried's Träumen und Sinnen: die Gedanken an seine leidende Mutter, die zarten ersten Regungen eines Liebes-Bedürfnisses, das Leben und Weben in Wald, Wasser und Luft, die Vogel-Stimmen in ihren drei (?) Motiven, das rhythmisch ungeformte Schwert-Motiv, der spätere Gesang der Rhein-Töchter aus dem III. Aufzug der „Götterdämmerung“ tauchen darin auf, — bis Siegfried sein Horn ergreift, und das Horn-Motiv sowie sein Siegfried-Motiv hervorbringt.“ — Auf das Waldweben selbst eingehend, sagt Wolzogen (I): „Es durchzieht mit einigen Unterbrechungen von nun an den ganzen Aufzug, anschwellend zu einem lieblich wogenden Ton-Meere, immer reicher sich verwebender Instrumental-Stimmen, daraus dem einsamen Siegfried nach und nach neue Bilder, neue Plauder-Laute des immer mehr verstandenen Geheimnisses der Natur auftauchen.“ Unser Held verliert sich in tiefes, traumverlorenes Sinnen.*) Dass Mime sein Vater nicht ist, macht ihn froh, reisst ihn sogar zu satyrischen, musikalisch prächtig erläuterten Bemerkungen über des Zwerges krumme, höck'rige Gestalt hin. Von ihm kommt er bei schnellerer Bewegung des

*) „Der Ueberschuss an unverwendeter Geistes- und Lebens-Kraft, der, wie wir erkannten, Siegfried zu seinen kühnen Thaten antreibt, äussert sich aber, wenn er, statt nur nach Aussen zu gehen, sich wieder nach Innen auf seinen eigenen Urquell zurück wendet, als Reflexion. Aus ihr entspringen dann jene tief-gemüthvollen Selbst-Gespräche, in denen Siegfried die natürliche Güte und Treuherzigkeit seines Wesens so innig ergreifend kundgiebt, dass man behaupten könnte, wie in der Reihenfolge der Dramen erst jetzt das ganz hervortrete, was wir im engern Sinne unter Gemüth verstehen. Nach dem in gleichmässiger Ruhe dahinfliessenden Gefühls-Strome, der uns im „Rheingold“ so sehr erfrischte nach dem glühenden Entzücken, das in der „Walküre“ uns in seinem Wirbel mit fortgerissen, ist es nun, als wenn der dort alle Schranken des Seins sprengen wollende Geist wie zu sich selbst zurückkehrte, um da jene Befriedigung zu finden, die ihm in allen Stürmen der Leidenschaften versagt geblieben war.“ Porges (IX).

Waldwebens (82) auf seine Mutter, deren Augen er sich glänzend, wie die des Reh's vorstellt, „nur noch viel schöner!“ — Beim Gedanken an den Tod der Hehren während seiner Geburt hören wir klagend die Weise vom Liebes-Leid der Wälsungen (42); aus der Liebe in der Natur (72) entwickelt sich genauer präzisirt das Motiv der Liebe (41), die den Menschen zum Menschen zieht. Und da er seine Mutter als herrliches Menschen-Weib seufzend preist, ertönen die herrlichen Akkord-Folgen des Freia-Motiv's (21). Dann wächst das Waldweben. Aus dem Ton-Gewoge löst sich die Stimme des Wald-Vogels los, dessen Sang Siegfried's Aufmerksamkeit fesselt. Verschiedene Strophen sind es, die er erschallen lässt und deren erste eine unleugbare Verwandtschaft mit dem Gesange der Rheintöchter (2) zeigt:



Das Sehnen regt sich in Siegfried's Brust, den Vogel mit seinem Gezwitscher zu verstehen. Er springt zum nahen Quell, schneidet mit dem Schwerte ein Rohr ab und schnitzt sich eine Pfeife. Allein ihre Töne erklingen plump. Aergerlich wirft er das Machwerk fort und setzt sein silbernes Horn an die Lippen. Lustig erklingt sein Horn-Ruf (70) in den Wald-Frieden; ihm folgt das Siegfried-Motiv (63), wieder abgelöst durch den Horn-Ruf. Da mischt sich plötzlich in des letzteren hüpfende Triolen das schwerfällige, furchtbar dräuende Motiv des Riesenwurms (27). Fafner, vom lustigen Geschmetter auf-
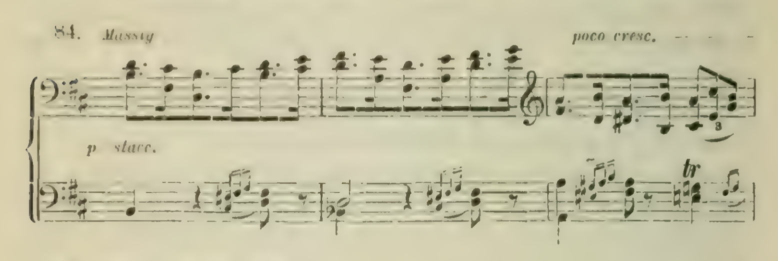
geweckt, bricht durch das Gesträuch und zeigt seinen furchtbaren Rachen, des mächtigen Leibes grünlich schillernden Schuppen-Panzer. Laut lacht Siegfried auf, als er den Unhold gewahrt, der in siegesbewusster Weise ihm entgegenbrüllt: „Was ist da?“ — Fafner-Motiv (81) und die chromatischen Gänge der Grusel-Figur (81) gewinnen wieder ihr Anrecht. Keck dient der Wälsungen-Spross dem Unthier: „Eine zierliche Fresse zeig'st du mir da; lachende Zähne im Lecker-Maul! Gut wär's, den Schlund dir zu schliessen.“ Mit dem Schwert-Motiv (47) springt Siegfried, Nothung schwingend, dem Wurm entgegen, der aus seinen Nüstern auf den Gegner speit. Pochende Sextolen begleiten den Kampf, durch die man bald das Motiv des mit dem Schweife um sich schlagenden Riesen-Wurms (27), bald das frohe Horn-Motiv (70) vernimmt. Nachdem Siegfried Fafner bereits am Schwanze verwundet hat, stösst er ihm Nothung in die Brust (Schwert-Motiv [47]); der Wurm bäumt sich und sinkt zusammen (Fafner-Motiv [81]), das Rache-Motiv der Nibelungen (31) besagt, dass mit dem Falle Fafner's die Vernichtungs-Arbeit der Schwarz-Alben wieder um einen Schritt gediehen ist. Sterbend bekennt der Wurm seinem Sieger, wer er ist und wie sich sein Schicksal erfüllte. Es wechseln ab die Motive der Riesen (15), des Wurmes (27), des Schwertes (47), der Rache (31), des Fluches (31), bis endlich Siegfried unter den stolzen Klängen seines Helden-Motiv's (63) seinen, des Bezwingers, Namen nennt. „Siegfried!“ haucht Fafner aus; dann stirbt er (Fafner-Motiv [81], die letzten Zuckungen bedeutend). Siegfried zieht der Leiche Nothung (Schwert-Motiv [47]) aus dem Herzen; dabei wird seine Hand vom Blute des todten Wurmes benetzt, das wie Feuer brennt. Schnell führt er die Hand zum Munde; sobald er die Lippen berührt und das Blut absaugt, versteht er die Stimme der Thiere. Sofort setzt das Waldweben (82) wieder ein und mit ihm der Vogel-Sang (83). Aus den Zweigen über ihm zwitschert der gefiederte Freund ihm zu: „Hei! Siegfried gehört nun der Niblungen Hort! O, fänd' in der Höhle den Hort er jetzt! Wollt' er den Tarnhelm gewinnen, der taugt' ihm zu wonniger That; doch wollt' er den Ring sich errathen, der macht' ihn zum
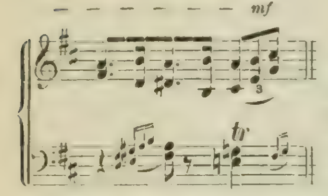
Walter der Welt!“ — Mit verzückter Miene und verhaltenem Athem hat Siegfried gelauscht, er dankt dem Wald-Vogel für den Bescheid und verschwindet in Fafner's Höhle, um die Schätze zu erbeuten.

3. Szene.

Kaum ist unser Held von der Szene verschwunden, als Mime von der einen, Alberich von der anderen Seite sich heranschleichen. Der letztere stürzt auf den Bruder zu und vertritt ihm den Weg, als dieser der Höhle sich zuwendet. Die abgerissenen Anfangs-Figuren mit ihren synkopirten Rhythmen bezeichnen (wie im Rheingold Szene 1 u. 3) die hässliche, borstige Erscheinung der Nibelungen, nebenbei aber leiten sie auch die grosse Zank-Szene zwischen den goldgierigen Brüdern charakteristisch ein. Ich übergehe dieselbe, nur mit kurzen Worten andeutend und die Motive mit dem zugehörigen Texte kennzeichnend: Alberich: „Wer schuf den Tarnhelm?“ — Tarnhelmzauber-Motiv (23). Mime: „Zahlt er mir nur für Müh' und Last“ — Schmiede-Motiv (22). Mime: „Und hüt' ihn wohl, sei du Herr — Droh-Motiv (7) aus „Rheingold“ in veränderterForm. Mime: „Kindischen Tand erkor er gewiss“ — Ring-Motiv (9). Mime glaubt, Siegfried habe das Gold den Schätzen des Nibelungen-Hortes vorgezogen, weil er ihre Kraft nicht kannte. Da tritt auch schon der Bezwinger Fafner's mit Tarnhelm und Ring aus der Höhle, während Alberich verschwindet. Er betrachtet den Ring, unkundig, was er ihm nützen soll. Die Haupt-Motive aus der Rheintöchter-Szene (Rheingold-Motiv [8 d], Rheingold-Fanfare [8 b], Rheintöchter-Motiv [2]) begleiten sein Selbstgespräch. Wieder setzt das Waldweben (82) ein und die Stimme des Vogels (83) warnt ihn vor Mime, dem falschen Freund, dessen Herzens-Absichten er durch den Genuss des Blutes verstehen könne. Darum bleibt der Wälsung, auf sein Schwert gestützt, stehen und erwartet den heranschleichenden Zwerg, der listig überlegt, wie er Siegfried betölpeln und ihm das Gift eingeben kann. Allein durch die Wunder-Macht des Drachen-Blutes hört nicht allein Siegfried, sondern auch wir Mime's wahre Gedanken; so spricht er immer das Gegentheil von dem, was er sagen will. Sobald der Schlaue redet, tönt warnend das Waldvogel-Motiv (83 e). Wir hören

Mime sprechen: „Nur sacht'! Nicht lange sieh'st du mich mehr; zu ew'gem Schlaf schliess' ich die Augen dir bald. Wozu ich dich brauchte, hast du vollbracht; jetzt will ich nur noch die Beute dir abgewinnen.“ — Hier fügt Wagner das in der „Götterdämmerung“ bedeutungsvolle Motiv der Beute-Lust an
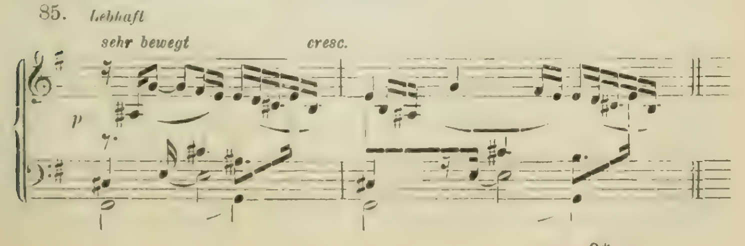




Weiter sagt Mime: „Giebst du mir das nun gutwillig nicht, Siegfried, mein Sohn, das sieh'st du wohl selbst, dein Leben musst du mir lassen!“ — Hochkomisch nehmen sich zu all' diesen Reden die das Gegentheil bezeichnenden Mienen des Zwerges aus, ebenso wie der jähe Schreck, wenn Siegfried durch seine ironischen Antworten beweist, dass er die wahren Absichten seines Pflegers durchschaut hat. Unter dem Motiv kriechender Unterwürfigkeit (76) bietet Mime Siegfried den giftigen Sud, wider Willen verrathend, dass er dazu bestimmt sei, ihn zu betäuben, damit der Nibelung dem schlafenden Wälsung den Kopf vom Rumpfe trennen und Tarnhelm wie Ring erbeuten könne. Siegfried fährt empor: „Im Schlafe willst du mich morden?“ — Drauf Mime: „Was mögt' ich? Sagt' ich denn das? Ich will dem Kind nur den Kopf abhau'n! Denn hasste ich auch nicht so sehr, und hätt' ich des Schimpf's und der schändlichen Müh' auch nicht so viel zu rächen; aus dem Wege dich zu räumen, darf ich doch nicht rasten: wie käm' ich sonst anders zur Beute, da Alberich auch nach ihr lugt? (Hier lässt sich die warnende Stimme des Waldvogels [83 c] wieder vernehmen). Nun, mein Wälsung! Wolfssohn du? Sauf' und würg' dich zu todt! Nie thu'st du mehr 'nen Schluck! Hi-hi-

hi-hi-hi!“ — Siegfried führt, wie in einer Anwandlung heftigen Ekels, mit Nothung einen jähen Streich nach Mime, der sogleich todt zu Boden stürzt. Aus dem Geklüft schallt Alberich's Hohnlachen im Schmiede-Motiv (22), während das Orchester das Motiv des Sinnens (24) wiedergiebt. Beide Motive werden vom Orchester aufgenommen und laufen in Alberich's Fluch-Motiv (30) aus. So giebt Wagner in wenigen Tönen den Epilog zum verdienten, aber tragischen Ende Mime's mit seinen Beziehungen zur voraufgegangenen Handlung.

Der lustige Horn-Ruf (70) spornt Siegfried zu neuen Thaten an. Er räumt die Leichen Mime's und Fafner's aus dem Wege. Mit dem Riesenleibe des Letzteren verstopft er den Eingang zur Höhle. Drastisch wird durch das wuchtige Fafner-Motiv (81) und eine kurze gegenlaufende Zweiunddreissigstel-Bewegung die Anstrengung geschildert, die Siegfried diese Arbeit kostet: „Da lieg' auch, dunkler Wurm! Den gleissenden Hort hüte!“, meint er spöttisch zu den Klängen des Ring-Motiv's (9); dann wendet er sich sinnend ab (Schmiede- [22] und Fafner-Motiv [81]; denn seine Gedanken weilen noch bei den eben erschlagenen Feinden). Der hüpfende Rhythmus des Ritt-Motiv's (62) zeigt an, wie ihm das Blut brünstig durch die Adern jagt. Er streckt sich unter der Linde aus und fragt das Vöglein, welches Brüder und Schwestern sein eigen nenne, warum er so allein sei. Ob es ihm nicht auch einen trauten Freund geben könne. Das Sehnen nach einem Weibe befällt ihn in süsser Brunst. Da er aber noch nie ein Weib sah, sich also auch keine Vorstellung von ihm machen kann, ist jenes Gefühl instinktiv. Ihm schiebt der Tondichter ein bestimmtes Motiv unter; ich nenne es das des **brünstigen Liebes-Sehnens**, voll sehrender Leidenschaft:

85. *Lebhaft*



So verräth ihm denn der Wald-Vogel, dass auf steilem Fels, umgeben von wabernder Lohe (Tremoli der Waber-Lohe), Brünnhilde schlafe; sie solle er wecken. In brünstigem Sehnen (85) verlangt Siegfried zu wissen, ob er auch das Feuer durchschreiten werde (Siegfried-Motiv [63], das in das Schlummer-Motiv [67] überlenkt); da gesteht ihm denn der Vogel (Motiv 83 d u. e), dass die Schlafende nur der erweckt, der das Fürchten nicht kennt. Jauchzend bekennt der Wälsung, dass er der „dumme Knabe" sei. „Wie find' ich zum Felsen den Weg?" — Unter einer kurzen Flatter-Bewegung im Orchester — ähnlich dem Motiv, das in „Tristan und Isolde", II. Aufzug, das Erwartungs-Motiv nach oben umgrenzt und das Wehen mit dem Schleier bezeichnet — kreist der Wald-Vogel über Siegfried und fliegt dann voran, ihm den Weg zur einsamen Felsen-Spitze zu weisen. Das lustige Gezwitscher (83 c) des Vogel-Rufs, theilweise kanonartig verarbeitet, beschliesst den zweiten Aufzug.
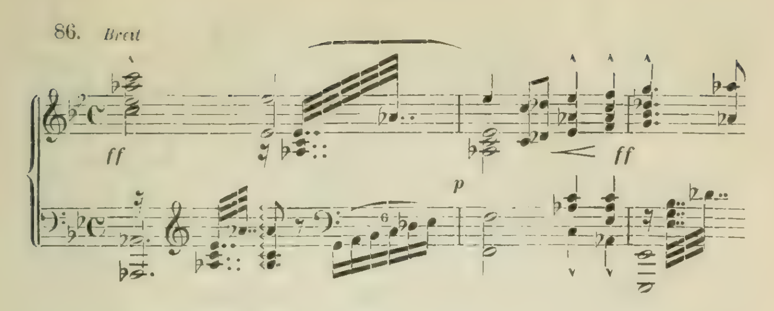
II. Aufzug. Einleitung. In welchem Gegensatz zu diesen lieblichen Stimmen der Natur, zu dem Jubel aus seliger Menschen Brust steht das wilde Toben, mit welchem die Einleitung des dritten Aufzuges beginnt! Heervater Wotan naht im Sturme. Götternoth- (57) und Ritt-Motiv (62) setzen mit ihren markirten, wild dahinstürmenden Rhythmen bei lebhaftem, doch gewichtigem Zeit-Maasse ein, stets im p beginnend und zum f gesteigert, bis das Vertrags-Motiv (12) mit seinen dröhnenden Oktaven-Gängen das Götternoth-Motiv ablöst. Wir gelangen in das Reich Erda's, von Wotan dem Wanderer geleitet. In wunderbarer Majestät verkünden Trompeten und Posaunen mit durch zwei Takte hindurch ausgehaltenen Akkorden das Wanderer-Motiv (74), während zu den gestossenen Triolen des Ritt-Motiv's das Nornen-Thema (33) und das Motiv der Götterdämmerung (34) ertönen. Wilder und immer tobender machen sich die mit einander verarbeiteten Themen bis zum fff geltend.

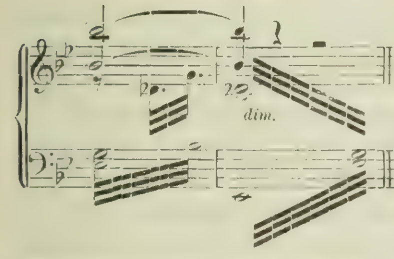
1. Szene. Als sich der Vorhang erhebt, erblickt man eine wilde Gegend am Fusse eines Felsen-Berges, der nach links hin steil aufsteigt. Finstere Nacht herrscht, der Sturm tobt mit entfesselter Gewalt; dazwischen rollt der Donner, zucken fahle Blitze. Im diminuendo hören wir Wotan's Wanderer-Motiv (74),

untermischt mit der Ritt-Figur (62). Unter den breiten Oktaven des Vertrags-Motiv's (12) betritt Heervater die Bühne und schreitet auf ein gruftähnliches Fels-Gewölbe entschlossen zu. Auf seinen Speer gestützt, singt er den Weck-Ruf an Wala in die Höhle hinein. „Wala! Erwach!" ist in der musikalischen Phrasirung nur eine rhythmische Umformung des Flucht-Motiv's (14). Dieses Flucht-Motiv zeigt vereint mit dem Thema der Götternoth (57), in welch' kritischer Lage sich der oberste der Götter befindet. Die Stelle: „Herauf, herauf aus nebliger Gruft" finden wir in der Schluss-Szene der „Götterdämmerung" wieder bei den Worten Brünnhilde's: „Denn der Götter Ende dämmert nun auf." — Die Harmonie'n des Nornen-Motiv's (33) begleiten den Weck-Ruf, bis an seinem Ende das machtvolle Speer- oder Vertrags-Motiv (12) die Gewalt Heervater's über die schlummernde Wala ausdrückt.

In der Höhle flammt bläuliches Licht auf. Unter den Klängen des Dämmer-Motiv's (17, 69) im ppp und einem geheimnissvollen Pauken-Wirbel auf Cis, dann A und F, entsteigt die reifbedeckte, glitzernden Schein ausstrahlende Erda langsam aus der Tiefe empor. „Wer scheucht den Schlummer mir?" ertönt es vorwurfsvoll unter den Klängen der Schicksals-Frage (60) von ihren Lippen. Wotan giebt sich (Nornen- [33] und Götterdämmerungs-Motiv [34]) zu erkennen. Seine Worte: „Die Welt durchzog ich, wanderte viel" begleitet sinnig das Motiv 74. Er will die Wissende (Freia-Motiv 21) fragen, von ihr Rath gewinnen in seiner Noth; d'rum weckte er Erda aus dem Schlafe. Am Schlusse der Ansprache hören wir wieder das Vertrags-Motiv (12), dann bei der Erwiderung Wala's „Mein Schlaf ist Träumen, mein Träumen Sinnen" das Dämmer- und Einschläferungs-Motiv (17, 69). Die Worte: „Doch wenn ich schlafe, wachen die Nornen" werden erläutert einmal durch das bekannte Nornen-Thema (33); ihm fügt sich als Begleitung sinnig das Motiv des Werdens aus dem Ur-Zustande, wie wir es im „Rheingolde" gehört haben (Beispiel 1 a—c) an, — wie denn überhaupt Nornen- und Ur-Motiv miteinander dieselbe Verwandtschaft aufweisen, wie die dramatischen Objekte. — Wotan er-

widert bei beschleunigtem Zeit-Maasse: „Im Zwange der Welt" (Ring Motiv [9]; denn der Zauber des güldenen Reifes hält die Welt in seinem Banne), „weben die Nornen; sie können Nichts wenden, noch wandeln (Entsagungs-Motiv [10]). Doch deiner Weisheit dankt' ich den Rath wohl, wie zu hemmen ein rollendes Rad?" — Bei den letzten Worten macht sich das Flucht-Motiv (14) wieder geltend. Als Wala erwähnt, wie sie einst von Wotan bezwungen wurde, vernimmt man das breite Walhall-Motiv (11), das auch weiter herrscht, während Erda die Geburt ihres und Wotan's Kindes, der Wunsch-Maid, erwähnt. Erstaunt richtet sie an Heervater die Frage, warum er sie geweckt und nicht Brünnhilde um Kunde gefragt habe (Schicksals-Frage [60]). So berichtet denn Wotan, unter den Klängen des Rechtfertigungs-Motives (66) beginnend, die Schicksale Brünnhilde's, wie er sie für ihren Trotz bestraft, sie aus dem Fels-Gipfel in Schlaf versenkt und mit wabernder Lohe umgeben habe. Erda entsetzt sich ob der Enthüllungen (Dämmer- [17] und Rechtfertigungs-Motiv). Wotan, der das Recht gab, wehret dem Rechte; der des Eides waltet, herrscht durch Meineid!? „Lass' mich wieder hinab!" —, ruft sie angstvoll. „Schlaf, verschliesse mein Wissen!" — Trotzig bäumt sich der Gott vor ihr auf, die einst durch ihre Prophezeihung der Sorge Stachel in Wotan's wagendes Herz stiess (Nornen- und Götterdämmerungs-Motiv in zitternder Bewegung); sie soll ihm nun auch sagen, wie der Gott die Sorge besiegen könne. Als Wala ihm ausweicht, ruft ihr Heervater zu: „Dir, Unweiser, ruf' ich in's Ohr (Nornen-Motiv [33]), dass du sorglos ewig nun schläfst (Götterdämmerungs-Motiv [34]). Um der Götter Ende grämt mich die Angst nicht, seit mein Wunsch es will! Was in des Zwiespalt's wildem Schmerze verzweifelnd einst ich beschloss, froh und freudig führ' ich frei es nun aus!" Mit gewaltiger Steigerung erreicht hier Wagner den Höhe-Punkt in einem neuen Motive, demjenigen der Welt-Erbschaft, wie es Wolzogen nennt:
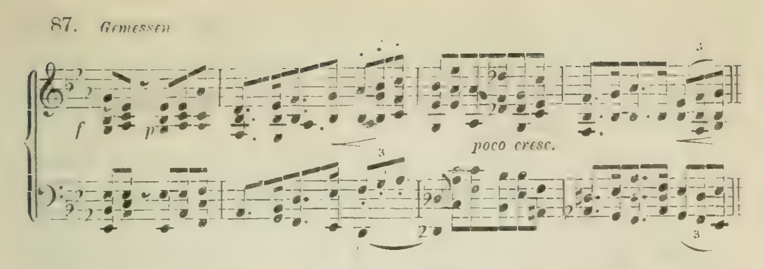




Der genannte Schriftsteller erklärt den Zusammenhang des Thema's mit der Handlung des Ringes und mit der vorgängigen Erklärung Wotan's folgendermaassen: „Alles Bangen vor der prophezeiten Götterdämmerung und vor dem verfluchten Ringe scheucht er sich nun gegenüber der nicht mehr Rath wissenden Ur-Weisen mit seinem eigenen Willen davon; die Welt-Herrschaft in Hoffnung auf die erlösende That der Ring-Heimgabe dem jungen Paare Siegfried und Brünnhilde zu überlassen. In der Verbindung des Walhall-Thema's mit dem Schwertwart-Motive wird diese Uebergabe symbolisch ausgedrückt, während das stolz und stark emporsteigende heroische Motiv der Welt-Erbschaft den siegesfroh erhofften Erfolg seines Willens dem Gotte versichert. Dies grossartige Motiv, vorgebildet in der Abschluss-Figur zum Fahrtenlust-Motive (eines jener untergeordneten Themen, das ich in dieser Besprechung nicht namentlich aufgeführt habe), beherrscht in dreimaliger Wiederholung den grandios glänzenden Schluss der durchweg feierlich erhabenen ersten Szene." — Wolzogen berücksichtigt nur die erste Szene des dritten Aufzuges. Das Motiv der Welt-Erbschaft gestaltet sich aber am Schlusse des Tondrama's zu einem Haupt-Thema der grossen Liebes-Szene zwischen Siegfried und Brünnhilde. Es tritt auf bei den zagenden Worten des Wälsungen-Sprosses: „Wie weck' ich die Maid, dass sie ihr Auge mir

öffne?"; ferner rhythmisch umgestaltet bei dem Ausrufe der Wunsch-Maid: „So lang lieb' ich dich, Siegfried," — und: „Doch wissend bin ich nur, weil ich dich liebe." — Auch als breite Gesangs-Melodie finden wir das Motiv bei Siegfried's Frage: „Sangst du mir nicht, dein Wissen sei das Leuchten der Liebe zu mir?" —

Die Erzählung Wotan's ist durchwoben mit bekannten Themen, so mit dem Ring-Motiv (9) bei den Worten: „Lebensfroh, ledig des Neides", mit dem Fluch-Motive (30) bei den Worten: „Alberich's Fluch". Die Erinnerung: „Die du mir gebarst, Brünnhild'" — umgaukelt das schwärmerische Liebes-Motiv (41) aus der „Walküre". — Dann versenkt Heervater die Wala in ewigen Schlummer. Chromatisch absteigende, verminderte Septimen-Akkorde leiten die Handlung ein und klingen in das geheimnissvolle Dämmer-Motiv (17, 69, wie bei der Einschläferung Brünnhilde's) aus. Erda verschwindet, die Höhle verfinstert sich. Morgendämmerung bricht herein, der wilde Sturm hat aufgehört.

2. Szene. Eine im pp ertönende Sechzehntel-Figur erinnert uns an das Waldweben, dann hören wir den lustigen Lock-Ruf des Wald-Vogels (83 c); der Vogel flattert auf die Szene und verschwindet plötzlich im Hintergrunde. Siegfried tritt auf. Die Musik verräth das Zögernde seiner Bewegung in dieser starren, ihm wildfremden Felsen-Gegend, zumal ihn sein befiederter Führer jählings verlassen hat. Immer noch vernehmen wir das lustige Waldvogel-Motiv in breiter, wuchtiger Instrumentation, das rhythmisch fast die ganze Szene begleitet. Wotan fragt den kühnen Eindringling, was er hier suche. Unbändigen Trotzes voll berichtet er kurz, was ihm der Vogel (Motiv 83 c) sagte, wie er durch des Wurmes Blut (Fafner-Motiv [81]) die Vogel-Sprache verstehen könne, wie er den falschen Nibelungen-Zwerg Mime und den Wurm erschlug, wie er das Schwert selbst sich schmiedete (Schwert-Motiv [22]). Dazwischen ist ein neues Motiv eingeflochten, das die freudige Stimmung Heervater's über den muthigen Wälsungen-Spross kundgiebt, sowie seine Liebe zum ganzen Geschlechte, dessen Vater er ist.

87. *Gemessen*



Als Siegfried auf die Frage Wotan's, wer die Stücken Nothungs schuf, nicht zu antworten weiss, bricht Heervater in ein freudig-gemüthliches, von einer charakteristischen Orchester-Figur im ff begleitetes Lachen aus. Das erweckt Siegfried's Unwillen über den „alten Frager" noch mehr. Unter den Klängen des Liebesleid-Motiv's der Wälsungen (42) meint er kurz, er solle „sein Maul halten". Wotan sucht ihn in Ruhe (Motiv 87) zu besänftigen, allein Siegfried droht ihm mit dem Geschicke Mime's und macht sich dann über den grossen, in's Gesicht hängenden Hut seines Gegenüber, sowie über das fehlende Auge Wotan's lustig. Heervater erklärt ihm Beides zu den Motiven Wotan-Wanderer's (74) und Walhall's (11), welch' letzteres durch seine ernsten Weisen unwillkürlich feierlich stimmen sollte. Allein Siegfried, das Natur-Kind, lacht den „Schwätzer" aus und befiehlt ihm ungeduldig, Platz zu machen, sonst sprenge er ihn fort. Da ist denn auch Wotan's Geduld zu Ende. Gewaltig braust das Unmuth-Motiv (56) auf, das sich im weiteren Verlaufe der Rede und Gegen-Rede steigert und immer wilder dahinstürmt. Walvater warnt vor den Schrecknissen des Flammen-Meers, vor den knisternden Gluthen Loge's (dazu das züngelnde Feuerzauber- [20] und Walküren-Motiv [53]); allein die immer mehr den Gipfel des fernen Felsens umleuchtende Waberlohe reizt den unbändigen Muth des Knaben noch mehr: er dringt auf den Gott ein, der ihm unter den Worten: „Das Schwert, das du schwingst, zerschlug einst dieser Schaft: noch einmal denn zerspring' es (Speer-Motiv [12]) am ew'gen Speer!" (Motiv des Liebes-Leid's der Wälsungen [42].) Da fährt Siegfried, sein Nothung ziehend, wüthend empor: „Meines Vater's Feind, find' ich dich hier? Herrlich

zur Rache gerieth mir das! Schwing' deinen Speer; in Stücken spalt' ich mein Schwert!" — Da blitzt auch schon die Klinge in der Luft, von Nothungs schneidender Schärfe getroffen, rollt der Speer (das Speer-Motiv [12] im ff) in zwei Stücken zu Boden. Ein Blitzstrahl fährt daraus empor zur Felsen-Höhe, wo die Feuer-Flammen heller lodern. Furchtbarer Donner begleitet den Schlag. Während Nornen- (33) und Götterdämmerungs-Motiv (34) in zitternder Bewegung einsetzen, rafft der Gott die Speerstücken auf und verschwindet mit den Worten: „Zieh' hin! Ich kann dich nicht halten!" — in dichter Finsterniss.

Siegfried ärgert sich über den Feigen (Liebesleid-Motiv der Wälsungen [42] und Siegfried-Motiv [63]); dann blendet der Glanz der Waber-Lohe sein entzücktes Auge. Rheingold-Klänge (Motiv 8 d), des Wald-Vogels Stimme (83 c) weben sich ineinander und Siegfried stürzt unter dem Rufe: „Hoho! Hahei! Jetzt lock' ich ein liebes Gesell!" —, sein Horn ansetzend (Horn-Motiv [70]), in die feurigen Gluthen, die sich als wogendes Feuer herniedergesenkt haben und ihn bald gänzlich einhüllen. Seine muntere Horn-Weise (70) entfernt sich mehr, übertönt vom Feuerzauber-Motiv (20), aus dem sich in mächtigen Klängen das Siegfried-Motiv (63), umgeben von der zaubersüssen Schlummer-Melodie Brünnhilde's (67), abhebt. Wieder werden Rheingold-Akkorde, Schlummer-Motiv und Waldvogel-Lockruf miteinander verwoben, um ernst in die Schicksals-Frage (60) auszutönen. Die wabernde Gluth, die die ganze Bühne erfüllt hat, legt sich, sie schmilzt zusammen, die Feuerwolken haben sich in rosige Morgen-Nebel aufgelöst, aus denen der Brünnhilden-Stein (wie im III. Aufzug der „Walküre") emportaucht. Im Schatten des knorrigen Baumes ruht die schlummernde Wunsch-Maid in voller Rüstung, man gewahrt Siegfried's Oberkörper über den Fels-Rand ragen, diesen als natürliche Brustwehr benutzend; staunend betrachtet der Knabe das neue, anmuthige Bild.

3. Szene. Die letzte Szene des Tondrama's, die Wolzogen sinnig in die vier Abschnitte: Brünnhilde's Erweckung, ihr seliges Glück, Liebeskampf zwischen ihr und Siegfried und endlich die Hingabe der Walküre an den Minnenden gliedert, ist in der Feinheit ihres musikalischen Aufbaues von höchster Vollendung. Trotz

ihrer Länge ermüdet sie nicht. Neben den bereits bekannten Themen weist sie eine Anzahl gänzlich neuer Motive von berückender Schönheit auf. Alles ist süsse Liebes-Poesie, das stürmische Begehren und zögernde Verweigern bis zum Triumph des unbesiegbaren Eros.
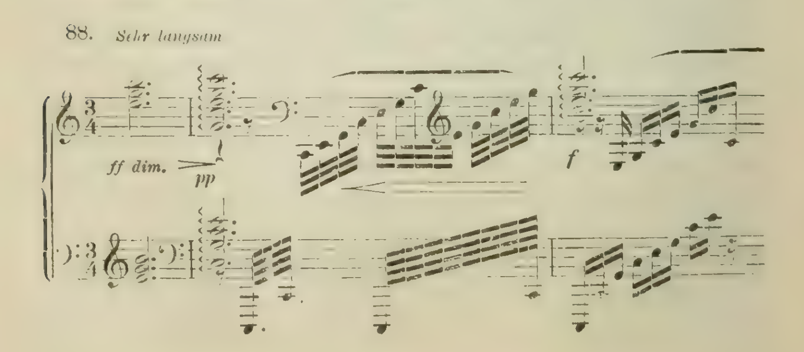
Wie die Natur aus ihrem elementaren Aufruhr zum Frieden zurückgekehrt ist, so auch das Orchester, das in den weichsten Lauten das Schlummer-Motiv (67) wiedergiebt, unterbrochen von sanft sich auflösenden Harfen-Akkorden. Dann wieder hören wir eine dem Freia-Motiv (21) nachgebildete Weise, die zu dem leisen Ausrufe Siegfried's überleitet: „Selige Oede auf wonniger Höh'!" Ernst setzt das Motiv der Schicksals-Frage (60) ein, um in das der Liebes-Fesselung (13 b) überzugehen, als der Wälsung die Höhe erklommen hat und der Walküre schlummerndes Ross, endlich diese selbst verwundert gewahrt. Er glaubt, einen schlafenden Mann vor sich zu haben, wird aber stutzig, als er den Helm Brünnhilde's abhebt und das wallende Gold-Gelock gewahrt. Das auftauchende Walküren-Motiv (53) erinnert an die Abstammung der Wehrlosen. Dann versucht er, die Brünne über der Brust der Wunsch-Maid zu lösen; da es ihm nicht glückt, durchschneidet er sie mit Nothung. Die diese Handlung begleitende, zweistimmige Stelle finden wir in der 2. Szene des I. Aufzuges der „Götterdämmerung" wieder; hier wie dort drücken sie ein wonniges Liebes-Gefühl aus. Denn Siegfried hat an den zarten weiblichen Formen des schwellenden Busens erkannt, dass ein Weib vor ihm ruht. Brennender Zauber und feurige Liebes-Brunst lohen in seinem Innern auf. Rathlos, was er beginnen soll, ruft er die Mutter um Beistand (Liebesleid-Motiv der Wälsungen [42], abgelöst vom Motive des brünstigen Liebes-Sehnens [85]). Und als Alles schweigt, bemächtigt sich seiner wilde Erregung, die in dem leisen Ausrufe gipfelt: „Im Schlafe liegt eine Frau!" — Bestürzt hat er die Wahrnehmung verkündet, während das Orchester schweigt; dann setzt im pp dolcissimo das weiche Schlummer-Motiv (67) ein. Unter abwechselnden Motiven des brünstigen Liebes-Sehnens (85), der Liebes-Fesselung (13), sowie jener bereits genannten, dem Freia-Motiv (21) nachgebildeten Figur

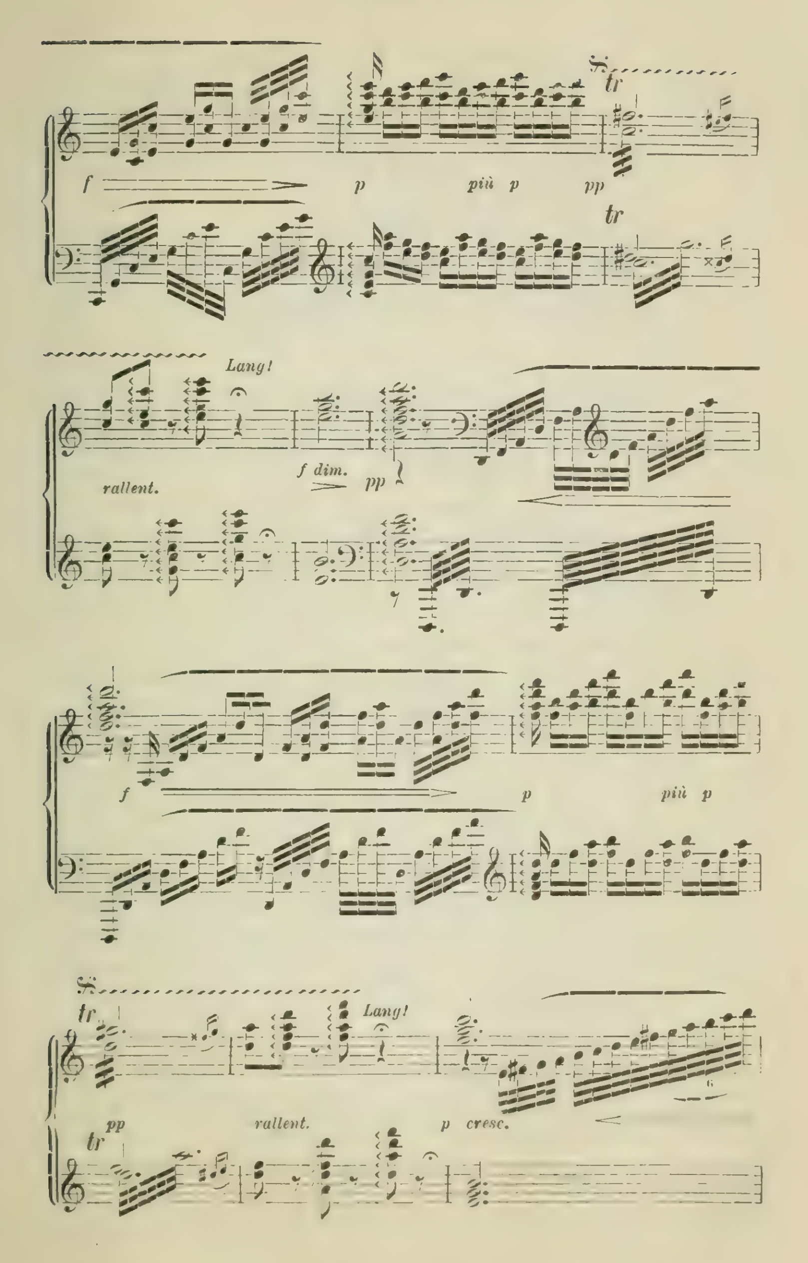
schildert Siegfried den Eindruck des ersten Weibes auf ihn, um nach dem Weckrufe: „Erwache! Erwache! Heiliges Weib!“ an ihre Brust zu sinken und (Entsagungs-Motiv [10] und Freia-Motiv [21]) sich Leben aus süssesten Lippen zu saugen. Sobald sich die Lippen Beider zum Kusse vereinen, schlägt Brünnhilde die Augen auf und richtet sich langsam empor, während Siegfried emporfährt und entzückt vor ihr stehen bleibt.

Gjellerup (VIII) schildert die sich abspielende Szene mit folgenden Worten: „Volle C-dur-Akkorde rollen dahin wie ein Strom blendenden Lichtes und lösen sich in schwebende Harfen-Klänge auf, als sich die Walküre langsam aufrichtet und in frommer Entrückung die Arme gegen den Himmel hebt. Wieder erbrausen die Akkorde, rieseln die Harfen-Töne wie ein Licht-Regen und steigen die trillernden Töne wie Lerchen, die zuletzt in blendendem Glanze verschwinden; Brünnhilde's Brust athmet tief die frische Luft ein, ihr Blick ist gen Himmel gerichtet, und die Lippen haben sich längst ekstatisch geöffnet, während sie sich höher aufrichtet; — — und endlich, nachdem das Ohr fast bis zur Verzweiflung in Erwartung auf den Laut der jubelnden Menschen-Stimme gespannt worden ist, bricht ihre volltönende, selige Welt-Begrüssung hervor, nach jedem Ausruf von den wogenden Harfen-Tönen unterbrochen: „Heil dir, Sonne! Heil dir, Licht! Heil dir, leuchtender Tag!“ —

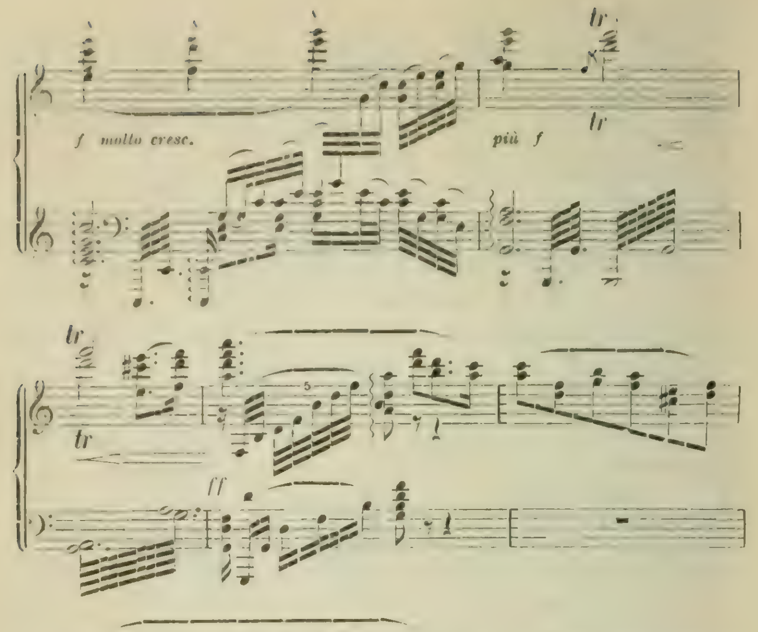
Die majestätische Stelle, die jenes Motiv der Welt-Begrüssung enthält, glaube ich bei ihrer Schönheit nachstehend in ihrem ganzen Umfange wiedergeben zu müssen:

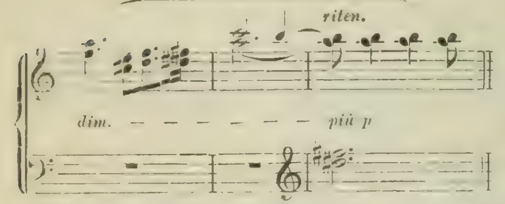
88. *Sehr langsam*
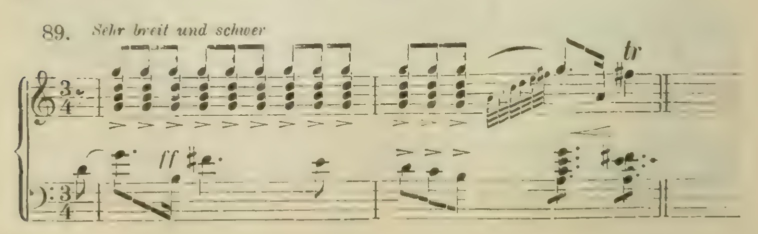




tr
f
p
più p
pp
tr
Lang!
rallent.
f dim.
pp
f
p
più p
tr
Lang!
pp
rallent.
p cresc.
tr
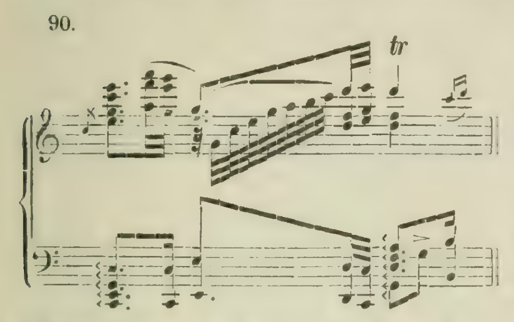




Erst jetzt wendet sich Brünnhilde an Siegfried mit der Frage (Motiv 60): „Wer ist der Held, der mich erweckt?“ — Zum Siegfried-Motiv (63) nennt ihr der Walsung seinen Namen. Wiederum umgeben das „Heil euch, Götter!“ rauschende Harfen-Akkorde wie im Beispiel 88, bis endlich Brünnhilde dem entzückten Siegfried ihren majestätischen Liebes-Gruss zuruft: „Heil der Mutter, die dich gebar!“ —



Dann jauchzen Beide im Zwiegesange auf und betrachten sich voll strahlenden Entzückens gegenseitig. Dazu ertönt das stolze Siegfried-Motiv (63), das sich mit dem Motiv der Liebes-Seligkeit und dessen jauchzenden Aufschlägen vereint:

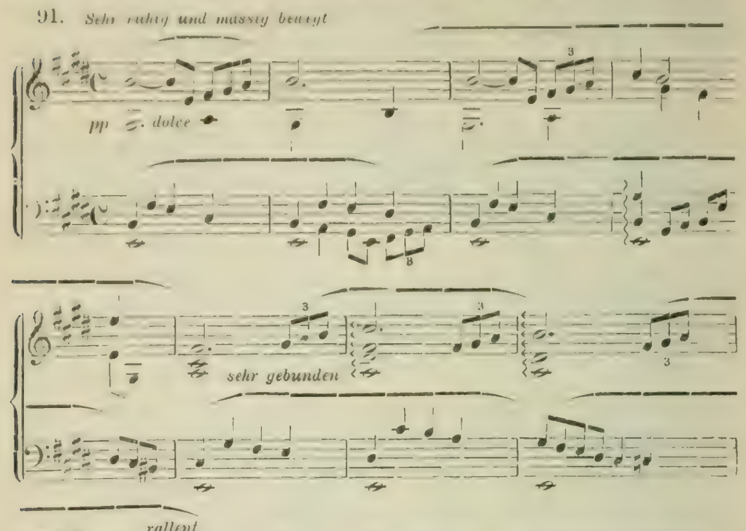
90.

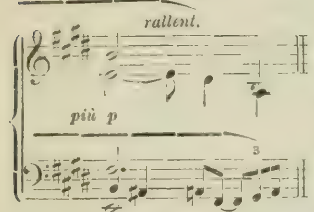


Während Brünnhilde ihrem verzückt lauschenden Befreier erzählt von den Schicksalen seiner Mutter und von dem seinigen, tauchen zu den Themen 90 und 89 wohlbekannte Motive aus dem „Rheingold“ und der „Walküre“, aus letzterer namentlich das Rechtfertigungs-Motiv (66), auf.

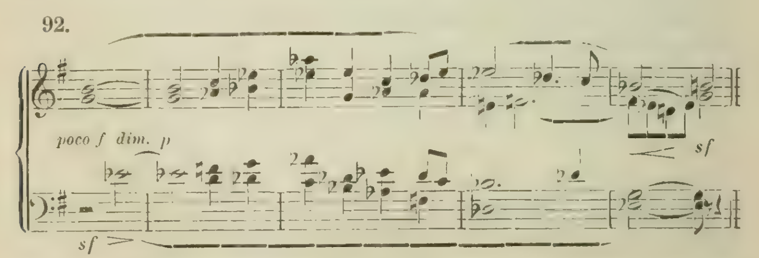
Siegfried, der nie das Fürchten gelernt und beim Anblick der schlafenden Frau von diesem Gefühl übermannt wurde, hat seine alte Kraft wieder erlangt und mit ihr das heisse Verlangen nach dem Vollbesitz dieses göttlichen Weibes. Der Kampf zwischen der Liebes- und der Gottseligkeit beginnt. Denn sobald Brünnhilde sich Siegfried hingiebt, ist Walhall's strahlende Welt und die prangende Götter-Pracht für sie dahin. Bald hören wir das wilde Walküren-Thema (53) in abgerissenen Lauten, dann wieder dringt das breite Walhall-Motiv (11) in seiner göttlichen Erhabenheit an unser Ohr; aber immer hartnäckiger und wilder dringt Siegfried auf die Zögernde ein. Das Welterbschafts- (86) und Fluch-Motiv Alberich's (30) halten ihr den Untergang des ewigen Geschlecht's, das Nahen der Götterdämmerung zur Vernichtungs-Nacht vor Augen. Aber Siegfried löst ihr die vor die Augen gedeckten Hände. „Tauch' aus dem Dunkel und sieh'; sonnenhell leuchtet der Tag!“ ruft er ihr zu. Verzweifelt rafft sie sich zur letzten Gegenwehr auf: „Sonnenhell leuchtet der Tag meiner Noth! O Siegfried! Siegfried! Sieh' meine Angst!“ — Damit ist aber auch ihr Widerstand dem liebesdurstigen, schönen Knaben gegenüber gebrochen.

Eine unendlich milde und schöne Weise, das **Motiv des seligen Friedens**, ertönt plötzlich in ruhigem Zeit-Maasse:





Die Ruhe gewinnt über Brünnhilde die Oberhand und zugleich ihre Schwäche als Weib, die dem Begehren des Mannes mehr und mehr sich zuneigt. Ihre Bitten werden weich und zart; dabei bleibt sie feurig, namentlich als sie dem Geliebten verkündet, dass er der **Hort der Welt** sei. Hier das Thema:



Wir begegnen ihm in der III. Szene des ersten Aufzuges der „Götterdämmerung" wieder, wo Brünnhilde, von wonnigen Erinnerungen ergriffen, den Ring mit ihren Küssen bedeckt. —

Noch einmal bricht bei den Worten: „Wie mein Arm dich presst, entbrennst du nicht? Wie in Strömen mein Blut entgegen dir stürmt, das wilde Feuer fühlst du es nicht? Fürchtest du, Siegfried, fürchtest du nicht das wild wüthende Weib?“ — der unbändige Charakter der Walküre hindurch. Wieder ertönt die flimmernde Bewegung und die Rhythmen des Walküren-Motiv's (53), in das jäh und mit machtvollem Klange das breite Siegfried-Motiv (63) fällt, als Siegfried jauchzend erwidert: „Wie des Blutes Ströme sich zünden, wie der Blicke Strahlen sich zehren, wie die Arme brünstig sich pressen, kehrt mir zurück mein kühner Muth!“ Er hat Brünnhilde aus enger Umarmung losgelassen. Das Waldvogel-Motiv (83 c) ertönt, dann wieder das Walküren-Motiv (53) mit dem chromatischen Lachen (vergl. Aufzug III, Szene 1 der „Walküre“). „Lachend muss ich dich lieben“, ruft sie ihm zu, „lachend will ich erblinden, lachend lass' uns verderben, lachend zu Grunde gehen!“ In resolutem Rhythmus setzt das Motiv des Entschlusses zur Liebes-Hingabe*) ein,

93. *Sehr kräftig, gestossen. Lebhaft*



das den Sieg des Helden und zugleich des Liebenden feiert. Beide vereinen sich zum erhebenden Zwie-Gesang, in dem wir den Motiven 89, 90 und 93 begegnen. Ein riesiger Orgel-Punkt auf der Oberdominante G (Pauken) leitet den entzückten Gesang zu Ende. „Leuchtende Liebe! Lachender Tod!“ —, so stürzt sich Brünnhilde genussbereit an die Brust Siegfried's. Welterbschafts- (86) und Liebesseligkeits-Motiv (90) fallen im ff ein, unter jubelndem Triller (ähnlich wie am Schlusse des

*) Die drei letztgenannten Motive des selischen Friedens, Siegfried's als Hort der Welt und des Entschlusses zur Liebes-Hingabe (91—93) hat Wagner in dem auf die Geburt seines Sohnes Siegfried geschriebenen „Siegfried-Idyll“ in sinfonischer Form selbständig verwerthet. Die Komposition ist, was dichterisches Feinempfinden und den Ausdruck der tiefinneren Glückseligkeit anlangt, eines der schönsten Werke unserer orchestralen Konzert-Literatur.

Vorspiels zu den „Meistersingern") fällt der Vorhang. Um der Liebe zum Wälsungen-Spross willen hat die einstige Lieblings-Wunschmaid Wotan's ihre Göttlichkeit aufgegeben. Die Götterdämmerung und mit ihr die Vernichtung des Geschlechtes der Licht-Alben bricht herein.

5. Die musikalische Seite der „Götterdämmerung."

Die „Götterdämmerung" hebt sich wesentlich von den drei übrigen Gliedern des Ringes ab, und dies nicht allein in musikalischer, sondern vor Allem in dramatischer Hinsicht. Bisher waren es die Geschlechter der Licht-Alben, der Wälsungen und Schwarz-Alben, die uns umgaben; „tief unter uns vergessen lag die niedere Alltags-Welt." Selbst Siegfried, jener Ur-Mensch, erschien von einem göttlichen, sinnlich-übersinnlichen Nimbus umstrahlt. Die Liebe zu Wotan's Lieblings-Wunschmaid entrückt ihn der menschlichen Sphäre, er wurde durch Brünnhilde's Hingabe zum Gott erhoben. Freilich ist dies nur ein verhältnissmässig flüchtiger Rausch; der reine Mensch mit seinem Sehnen und Drängen nach dem Realen, dem Materiellen regt sich in ihm. Von der einsamen Höhe des Brünnhilden-Steines, wo ihm an der wogenden Brust der hehrsten Maid ein schier über-ideales Glück erblühte, treibt es ihn in die Welt hinab. — Er trennt sich von der Geliebten. — Ich lasse Wolzogen (I) reden:

„So erst offenbart sich völlig an Siegfried das wahre Menschen-Wesen, indem er das Ideale, die ihn bisher einzig leitende und geistig verklärende Liebes-Macht, Preis giebt um den Gewinn des Realen. Haltlos steht nun aber dieser durchaus naive Mensch, ohne den ersetzenden Schutz und leitende Lehre der S i t t e, inmitten der ohnedies nicht durchlebbaren Welt. Dort muss ihn nun gerade das, was stets sein eigen bleibt, sein überall treu bewahrter Individual-Charakter: das leicht entbrannt auf jedes Nächste mit furchtlos fröhlicher Energie sich stürzende Helden-Wesen, fortreissen in Schuld und Tod. Diese verblendende Macht der „Lust des Wechsels", das ist die s y m b o l i s c h e Bedeutung des „Vergessenheit-Trankes", dessen natürlich-d r a m a t i s c h e zudem die des Meister-Stückes der Nibelungen-Intrigue ist, der in der fremden Welt des Neides zu verfallen Siegfried in jeder Weise nun reif geworden. Die so lange gegen die Götter und ihre Helden gesponnene Intrigue bringt es damit endlich zur Katastrophe. — Das Wesen aber des Trankes,

der Wechsel und der Trug, ist das Wesen der Erden-Welt selber und so auch dieses letzten Dramas. Es gibt seiner Musik durchweg einen neuen, zugleich überaus farben- und formenreichen und doch beängstigend von geheim waltender Dämonie verdüsterten Charakter. Im Zwielichte der „Götterdämmerung“ steht Hagen, der grosse Trug-Meister zur Zeit des grossen Wechsels aller Dinge, und wirft seinen abendlichen Schatten über diese ganze Welt der zersplitterten Vielgestalt und des trügerischen Scheines, durch die nun auch die Götter-Menschen Siegfried und Brünnhilde den Weg zum Ende wahnvoll schreiten müssen.“

Dass Wagner bei der dramatischen Anlage vollständig frei verfährt und von dem geschichtlich überlieferten Stoffe nicht unwesentlich abweicht, kann man dem Bildner, der die zu verwerthende Masse nach seinem Geschmacke und zugleich nach den Gesetzen der dramatischen Nothwendigkeit zu verarbeiten hat, nicht verargen. Die Bedenken, die Gjellerup (VIII) in seinem schon oft angeführten Buche: „Richard Wagner in seinem Haupt-Werke: Der Ring des Nibelungen“ vorbringt, entspringen, wie der Uebersetzer Dr. Jriczek sehr richtig bemerkt, einer schiefen Betrachtung des Drama's und sind für uns, die wir über all' diese mehr äusserlichen Fragen längst im Klaren sind, bedeutungslos.

Was die musikalische Seite der „Götterdämmerung“ anlangt, so sei einleitungsweise allgemein bemerkt, dass naturgemäss der letzte Theil der Tetralogie die wenigsten neuen Themen und Motive bringt. Es liegt dies im Wesen des Motiv's, das eben neue Träger erheischt, ebenso in dem Umstande, dass jedes neue Glied der Vierer-Kette den musikalischen Reichthum seines Vorgängers übernimmt und in Rücksicht auf die Uebertülle selbst nur in beschränktem Maasse produktiv sein kann. Weiter finde ich in Gjellerup (Seite 178 flg.) einen sehr geistvollen Hinweis auf den in der „Götterdämmerung“ zur Entfaltung gelangenden dramatischen Zusammen-Gesang, der mich der eigenen Darlegungen betreffs dieser Neuerung überhebt. Ich lasse daher den genannten Abschnitt des dänischen Wagner-Forschers im Wortlaute folgen:

„Eine Eigenthümlichkeit der musikalischen Technik in der „Götterdämmerung“ muss hervorgehoben werden, das ist ihr verhältnissmässiger Reichthum an dramatischem Zusammen-Gesange. Im „Rheingold“ findet er sich nicht, denn das Terzett der Rhein-Töchter fällt vollständig unter den Begriff des lyrischen Zusammen-Gesanges. Erst in dem Zusammen-Tönen verschiedener Stimmen, sei es als Ausdruck für harmonische Einigkeit oder als Ausdruck für Zusammen-Wirken oder Streit verschieden

gearteter Leidenschaften, hat man die echt dramatische Benutzung der Fähigkeit der Töne zusammenzuwirken — ein Mittel, das dem Wort-Drama versagt ist, da dieses nur momentan ganz ausnahmsweise die einzelne Linie mit ihrem strengen Successions-Gesetze verlassen kann, während die Musik so zu sagen Flächen und Raum bildet. Dieser Zusammen-Gesang findet sich, wie gesagt, gar nicht im „Rheingold", und in der „Walküre" nur in einigen kleinen Walküren-Chören. Es fällt dies um so mehr auf, als der erste Akt der „Walküre" so viel Gelegenheit bietet, Siegmund's und Sieglinde's Stimmen in einem harmonischen Duett zusammenschmelzen zu lassen. Man müsste dies einer grundsätzlichen Abneigung gegen mehrstimmigen Gesang zuschreiben, fände man nicht im Schluss-Auftritt von „Siegfried" ein Liebes-Duett zwischen Brünnhilde und Siegfried. Im ersten Aufzuge der Götterdämmerung singen sie wieder zusammen; der zweite Aufzug enthält den mächtigen Chor der Mannen, einen Chor allerechtester dramatischer Art, reich differenzirt, mit einer geradezu täuschend nachgeahmten Wirkung des Wirrwar-Rufes, einer lebhaft bewegten Menge und der unwillkürlichen Aeusserungen verschiedenartiger Stimmungen, meisterhaft innerhalb der richtigen künstlerischen Grenze des Naturalismus gehalten; der Aufzug schliesst mit einem Terzett, das von dem ersten Ausbruch: „Siegfried falle!" — bis zu dem letzten parallelen Zusammen-Gesange (in dem Gunther und Brünnhilde mit gemeinsamen Worten Wotan, den Eides-Wächter, anrufen, während Hagen in möglichst entsprechenden Worten Alberich anruft) geradezu überraschend mit dem allgemeinen Modell für ein Schwur-Terzett übereinstimmt.

Ich habe bei meiner Darlegung der Stoff-Behandlung in der „Walküre" bemerkt, dass man hier primitive Zustände mit Kämpfen Mann gegen Mann findet und erst in der „Götterdämmerung" Häuptlinge mit einem geordneten Heere von Mannen auftreten, sodass das frühere Geschlecht auf einer minder entwickelten sozialen Kultur-Stufe steht und das Uebergangs-Glied zwischen der Götter- und Riesen-Welt des Vorspiels und der geordneten menschlichen Gesellschaft der Schluss-Tragödie bildet. Es ist der Beachtung werth, dass auch in der Musik — vor Allem im Gesang — eine ähnliche Entwickelung vorliegt, die, wie alle Entwickelung, von einfachen auf zusammengesetzte und unterschiedsreiche Zustände übergeht. Es kann keinem Zweifel unterliegen, dass Wagner, der sich dessen voll bewusst war, welche Forderungen er an das Ohr stellte, und wie sehr er darauf bedacht sein müsse, es nicht zu ermüden, und dass er sich selbst von Abend zu Abend überbieten müsse, absichtlich von Anfang an mit der zusammengesetzten Gesangs-Wirkung zurückgehalten und das Duett für „Siegfried", das Terzett und den Chor für die „Götterdämmerung" aufgespart hat. Hätte er „Rheingold" und „Walküre" als abgeschlossene Werke, ohne Nachfolger, komponirt, so ist mehr als wahrscheinlich, dass er den mehrstimmigen Gesang nicht aus ihnen verbannt hätte." —

Die letzte Ansicht erscheint mir ziemlich subjektiv; wenigstens muss ein auch nur oberflächliches Studium von „Tristan und Isolde" zu anderen Folgerungen führen. — — —

Vorspiel. Das Orchester-Vorspiel zur „Götterdämmerung" ist das kürzeste von sämmtlichen Wagner'schen Tondramen; es umfasst nur achtzehn Takte. Allein sie genügen, um dem Hörer ein Bild der geheimnissvoll düsteren Stellung zu geben, die der

Dichter erwecken will*). Dreimal hören wir den von den Holz-Bläsern wiedergegebenen grell ertönenden Es-moll-Dreiklang, der die Nähe der drei Nornen verräth. Der Dreiklang und sein Uebergang in die wogende Wellen-Bewegung aus der ersten Szene des „Rheingold“ (1 c) erinnert an das stolze Weltbegrüssungs-Motiv (88), nur mit dem Unterschiede, dass nicht glänzende Harfen-Akkorde vom zweiten Takte an die Melodie umfluthen, sondern die Streich-Instrumente im p das melancholische Wellen- oder Urelement-Motiv aufnehmen. Im dritten Takte setzen die Hörner poco marcato, erst anwachsend bis zum f, dann wieder abnehmend, mit dem Nornen-Motiv (33, das die ganze erste Szene beherrscht) ein, um sich in einem langen Halte auf Ces-dur zu verlieren. Wieder der klagende Moll-Dreiklang der Holz-Bläser und das Einsetzen der Streicher in Des-moll mit den Motiven 1 c und 33 (Horn). Der dritte Es-moll-Dreiklang beginnt im ff, sinkt bis zum p herab und wehmuthsvoll leitet er in das Motiv der Schicksals-Frage (60 a) über.
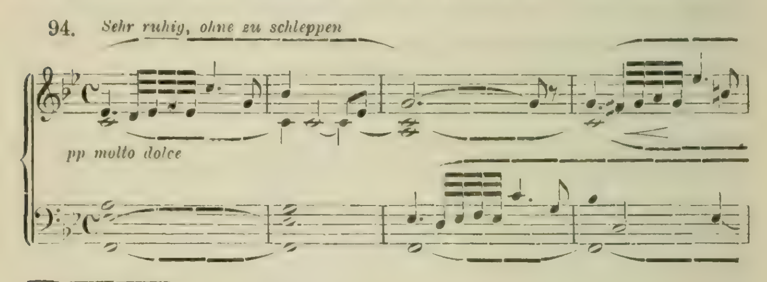
*) Porges (IX) sagt über das Vorspiel und die Nornen-Szene, indem er von einem Rück-Blicke auf die dramatische Entwickelung der Tetralogie, in Sonderheit von dem Aufschwunge des Helden Jung Siegfried ausgeht: „Ein Weiterschreiten nach einem höheren Ziele ist nicht mehr möglich. Aber eben deshalb erwacht in uns die schwerwiegende Frage: ob die erreichte Einheit mit dem Ideale auch dauernd festzuhalten sein werde. Der Beginn der Orchester-Einleitung der „Götterdämmerung“ gibt uns hierauf die Antwort. Schon die ersten Accorde, die dem Auftreten der drei Nornen vorangehen, erwecken in uns ein ahnungsvolles Grauen, und wir empfinden es sofort, dass wir nun vor dem Eintreten einer Krisis stehen, mit der die eigentliche Tragödie erst ihren Anfang nehmen werde. Mit einem Schlage wird die freudig-erhabene Stimmung, die uns am Schlusse des „Siegfried“ entzückt hatte, in eine tragisch-düstere verwandelt, und wir werden dessen inne, wie es nun die Nacht- und Kehrseite alles Daseins ist, die uns ihr Antlitz weist, und dass wir jetzt ebenso einen Blick in das ewige Vergehen alles gewordenen Seins thun müssen, wie wir vorher von dem Walten eines immer neu aufblühenden ewigen Lebens ergriffen worden waren, dem gegenüber selbst der Tod seine Macht verlieren zu müssen schien. In den drei Nornen ist die unerbittliche Nothwendigkeit des als sittliche Welt-Ordnung über Götter und Menschen waltenden Schicksals verkörpert, und wenn nach ihrem Verschwinden Siegfried und Brünnhilde wieder vor uns hintreten, so blicken wir unwillkürlich schon mit Bangen „auf das weihliche Paar“, dem ein Uebermass des Glückes zu Theil geworden.“ —

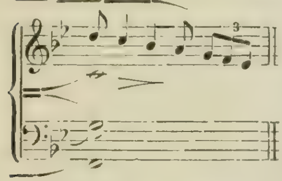
Langsam öffnet sich der Vorhang. Vor uns liegt der Walküren-Felsen, den wir am Schlusse des „Siegfried“, von der Sonne beschienen, verliessen, als der wilde Wälsung die göttliche Wunsch-Maid in brünstigem Verlangen umfing. Jetzt herrscht finstere Nacht. Aus der Tiefe des Hintergrundes flammt Loge's Feuer-Schein. Drei hohe Frauen-Gestalten in langen, dunklen und schleierartigen Falten-Gewändern gewahren wir im Vordergrunde; es sind die Nornen. Die Aeltere lagert unter der breitästigen Tanne, die Jüngere ist an der Stein-Bank vor dem Felsen-Gemache ausgestreckt, die Jüngste sitzt auf einem Fels-Steine des Höhen-Saumes. Düsteres Schweigen und Bewegungslosigkeit lagert über der Szenerie, während die gedämpften Streich-Instrumente in freier Entwickelung das Wellen-Motiv (1 c) aufgenommen haben. Die Motive der Tod-Verkündung und Schicksals-Frage (61, 60) leiten die Frage der ersten Norne ein, ob schon der Tag zu grauen beginne. Der Schein kommt von Loge's Heer, das feurig den Fels umlodert. Während oben mit dem Motiv der Tod-Verkündung das der Nornen verwoben ist, begleitet eine im pp gehaltene Flacker-Bewegung den Hinweis auf Loge's Feuer-Zauber. Weil wir nur den Wieder-Schein der Flammen sehen, ist die Bewegung in langsamen Triolen gehalten. Bei der Frage der zweiten Norne: „Wollen wir singen und spinnen?“ ertönen die dem Tarnhelmzauber- (23, vielleicht auch Dämmer-Motiv [17]) entlehnten, mystischen Akkorde. Nunmehr löst die älteste der drei Schwestern ein goldenes Seil von sich und knüpft es mit dem einen Ende an einen Ast der Tanne an. Während des Spinnens erzählt sie, wie sie einst an der Welt-Esche wob, da der starke Stamm noch grünte, bis der kühne Gott (Walhall-Motiv [11]) gegen Hingabe des linken Auges einen Ast vom Baume brach, um sich daraus den Speer (Motiv 12) zu schneiden. Da fielen falb die Blätter (Götterdämmerungs-Motiv [34]), der Quell versiegte; nun webt sie an der Tanne. Sie wirft das Seil der zweiten Norne zu, die es um einen Fels am Eingange des Gemaches schlingt. Bei ihrer geheimnissvollen Arbeit spinnt sie auch der aufgenommenen Erzählung Faden weiter: Wotan ritzte Vertrags-Runen in des Speeres Schaft (Göttermacht- [75]

und Vertrags-Motiv [12]), aber ein kühner Held (Siegfried) zerschlug den Speer. Da hiess Wotan (Walhall-Motiv [11]) die Welt-Esche fällen, der Quell versiegte auf ewig. Die dritte Norne erzählt von dem Bau der Burg durch die Riesen, in der Wotan mit der Götter Sippe thront (Verbindung des Walhall- [11] und Göttermacht-Motiv's [75]): rings um den Saal ragt eine hohe Schicht von Scheiten aus dem Stamme der Welt-Esche. Sobald das Holz in Brand geräth, zehrt es der Götter prunkenden Bau auf (Vertrags-Motiv [12]) und das Ende der Licht-Alben dämmert herauf (Götterdämmerungs-Motiv [34], das in die Schicksals-Frage [60a] ausklingt). Dann beginnt die erste Norne wieder: „Dämmert der Tag? Oder leuchtet die Lohe?“ Wieder tönt langsam und im ppp die Loge-Chromatik (19), die während der Erzählung vom Feuer-Gotte dominirt: Wie ihn Wotan mit dem Speere (Motiv 12) zwang, Brünnhilde's Fels zu umbrennen, wie er des zerschlagenen Speeres Splitter (Göttermacht-Motiv [75]) dem Brünstigen tief in die Brust tauchte. Wieder setzen die mystischen Harmonie'n des Dämmer-Motiv's (17, 69) ein, als die zweite Norne fragt: „Wollt' ihr wissen, wann das wird? Schwingt mir, Schwestern, das Seil!“ — Eine Anzahl Motive aus dem „Rheingold“ (Ring- [9], Rheingold-Motiv [8 d] und Rheingold-Fanfare [8 b]) flechten sich nunmehr ein, bis unter den Klängen des Horn-Ruf's Siegfried's (70) und des Fluch-Motiv's Alberich's (30) das Seil reisst. Zu den Harmonie'n des wehmüthigen Entsagungs-Motiv's (10) binden die Nornen mit den Stücken des zerrissenen Seiles ihre Leiber aneinander. Schaurig ertönt es von ihren Lippen: „Zu End' ewiges Wissen! Der Welt melden Weise nichts mehr. Hinab zur Mutter!“, indessen bedeutungsvoll Alberich's Fluch im Basse sich wiederholt. Die Streich-Instrumente setzen mit den nach der Tiefe absteigenden Dämmer-Harmonie'n (17, 69) ein: die Nornen verschwinden, zweimal vernimmt man die schwermüthigen Akkorde der Schicksals-Frage (60).

Der Tag beginnt zu grauen. Ein kurzes Zwischen-Spiel schildert den Uebergang von der Dämmerung zum Tage und leitet zugleich das zweite Bild des Vorspiels ein, das durch den Schmelz und die Wärme seiner Farben in grellem Gegen-
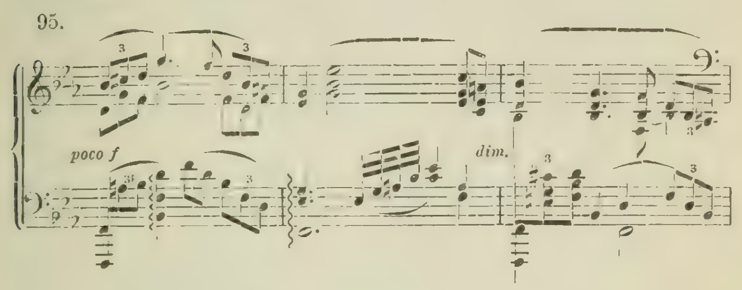
satze zur Nornen-Szene steht. Die Hörner stimmen erst zögernd, dann immer markirter den gedehnten Hornruf Siegfried's (70) an, damit auf sein Nahen hindeutend. Aber nicht mehr ist es die lustige, hüpfende Fanfare aus dem „Siegfried" im $^6/_8$ Takt, die munter dahinströmt, wie der Berg-Quell über die glatten Kiesel. Es ist in den $^4/_4$ Takt übertragen und schwingt sich in dieser feierlichen Erweiterung (ff) zum Heroismus empor. Ist doch Siegfried durch die Vermählung mit Brünnhilde nicht mehr der naive Wald-Knabe; ein Mann, ein Ritter vom Scheitel bis zur Sohle, wurde aus ihm. Als Gegenstück hierzu schiebt der Tondichter als neues Motiv das der Brünnhilde ein:
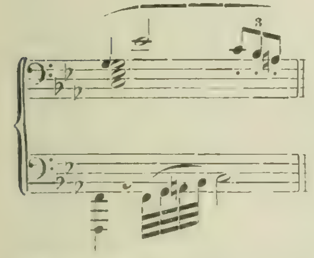




Auch hier gewahren wir eine wesentlich veränderte Charakter-Zeichnung, wenn wir dieses Thema mit den Motiven 53, 54, 62, 66, 88, 89, 90 vergleichen; die eine bräutliche Nacht an der Seite Siegfried's hat Brünnhilde zur hingebenden Frau gemacht, aus der Walküre ist ein Menschen-Weib geworden. — Unter wuchtigen gegenlaufenden Triolen geht die Sonne auf. Siegfried tritt in voller Rüstung aus dem steinernen Braut-Gemache, Brünnhilde führt Grane, ihr Ross, am Zaume. Das Walküren-Motiv (53) deutet auf ihre Vergangenheit, das gleich darauf einsetzende Horn-Motiv (70) sagt, dass aus der Walküre Siegfried's, des Wälsungen-Sprosses, Weib ward. In warmen Worten schildert sie ihre zärtliche Liebe (Motiv 94); bei den Worten: „Ein einzig' Sorgen lässt mich säumen", hören wir Anklänge an die „Walküre", I. Aufzug, 3. Szene: „Und jetzt gewahr' ich es wieder, wie einst dem Teich es enttaucht." —

Zu den Haupt-Motiven 70, 94, 63, 53, 27, 9, 8 c, 47, 62, 41, die bei der Erzählung vom Ring, von den Rheintöchtern, vom Fafner u. A. jeweilig auf der Bild-Fläche erscheinen, gesellt sich abermals ein neues, die heroische Liebe Brünnhilde's zu Siegfried bedeutend:
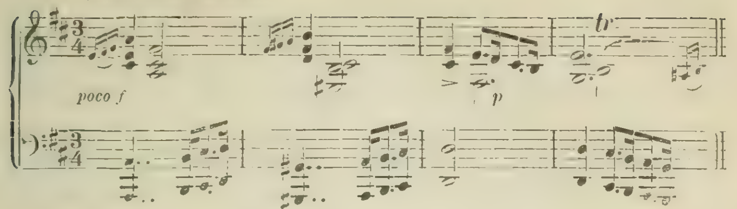




Es behauptet mit dem erweiterten Horn-Rufe und dem Motive Brünnhilde's als Menschenweib (94) den obersten Platz in dem an musikalischen Feinheiten und hinreissender Gewalt so reichen Abschnitte. Siegfried nimmt Abschied von seiner Gattin; es treibt ihn hinab in die Welt unter die Menschen. Treue-Schwüre werden geleistet, als Pfand seiner Liebe steckt Siegfried Brünnhilden den bedeutsamen Reif, des Rheines gleissend' Gold, an den Finger und empfängt dafür Grane, das feurige Walküren-Ross: „Wohin du ihn führst, sei es durch's Feuer, grauenlos folgt dir Grane; denn dir, o Helde, soll er gehorchen! Du, hüt' ihn wohl; er hört dein Wort: (Liebes-Motiv [41]) O, bringe Grane oft Brünnhilde's Gruss!" — Unter dem erhebenden Zwiegesang: „Heil, siegendes Licht! Heil, Brünnhild'! Heil!" trennen sich die Liebenden.

Siegfried verschwindet in der Tiefe, die Liebende steht am Felsen-Saume und schaut ihm nach. Schon wähnt sie ihn ihren Blicken entzogen, als seine hehre Gestalt nochmals in der Tiefe auftaucht. Entzückt winkt sie ihm zu. Der Vorhang schliesst sich schnell.

Das längere Zwischenspiel, das bei den letzten Worten der Abschiednehmenden beginnt und allem Anscheine nach die Stelle des so kurz gerathenen ersten Vorspiels ersetzen soll, schildert Siegfried's Scheiden, seinen Abstieg zum Rhein und die Strom-Fahrt zum Gibichungen-Hofe. Ein Anklang an die Wander-Lieder aus dem „Siegfried" (I. Aufzug) kennzeichnet die Fahrtenlust des muthigen Recken. Aus ihm entwickelt sich, da Brünnhild' allein zurückgeblieben ist, ihr Motiv (94) und das des Liebes-Grusses (89), unter dessen Klängen sie dem Scheidenden nachblickt. Lustig tönt Siegfried's Horn (70) aus der Tiefe herauf, unterbrochen vom Brünnhild'-Thema im pp, bis bei seinem letzten Anblicke in feurigem Allegro (ff) das schwärmerische Liebes-Motiv aus der „Walküre" (41) einsetzt, das in das Motiv der Liebes-Hingabe (93) übergeht. Das ist Alles so natürlich und für den Hörer selbstverständlich, dass ich die Beziehungen der eingeflochtenen Themen zur Handlung kaum anzudeuten brauche. Nach geschlossenem Vorhang tönt der lustige Horn-Ruf (englisches Horn) in lebhaftester Taktart weiter. Ihm gesellt sich bald die flimmernde Loge-Chromatik (19) zu; denn Siegfried durchschreitet am Fusse des Walküren-Steines die Waber-Lohe des Feuer-Gottes und gelangt an die Ufer des breiten Rhein-Stromes, wo er einen Kahn besteigt und zu Gunther's Schloss stromaufwärts rudert. Die ganzen Zauber der ersten „Rheingold"-Szene ziehen an Auge und Ohr vorüber, erst das Wellen-Motiv (1 c) mit seinem Murmeln und Rauschen, dann das Rheingold-Motiv (8 d), unter das sich lustig Siegfried's Horn-Ruf mischt, das schwermüthige Entsagungs-Motiv (10) und die Rheingold-Fanfare (8 b). Eine scharf accentuirte Oktaven-Figur im Bass zeigt die Nähe des herben, finsteren Hagen (vergl. Motiv 96).
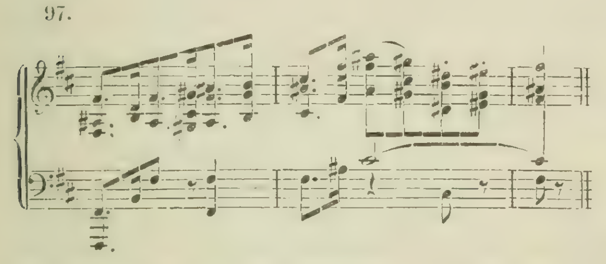
1. Aufzug, 1. Szene. Wir sehen die Halle der Giebichungen am Rhein vor uns. Der Hintergrund ist offen, der Ausblick auf den freien Ufer-Raum bis zum Flusse frei. Felsige Anhöhen umgrenzen den Strom. Gunther und Gutrune haben zur Seite auf einem Hochsitze Platz genommen, vor dem ein Tisch mit Trink-Geräthen steht; davor sitzt Hagen. Sein Motiv eröffnet die Szene:

96. *Gemächliches Zeitmaass*
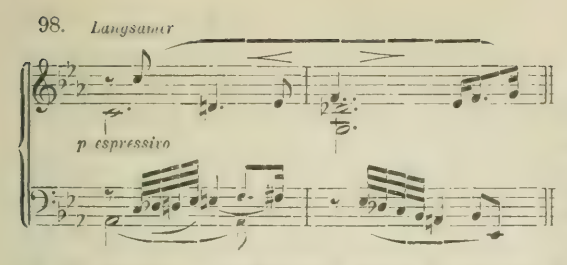


Ein unendlicher Trotz und das Dämonische der Nibelungen liegt in der Weise, der das Gibichungen- oder Gunther-Motiv auf dem Fusse folgt (vergl. die Aehnlichkeit mit dem Motive der Beute-Lust [84] im „Siegfried"):

97.



Es zeigt im Gegensatze zum Thema 96 trotz aller Knappheit und Kürze ritterlichen Glanz, ist nicht frei von übermässigem Selbstbewusstsein und Stolz auf den ruhigen Besitz. Beide Motive haben für den weiteren Verlauf des Ton-Dramas grosse Bedeutung; bei der zunächst folgenden Zwiesprache zwischen Hagen und Gunther wechseln sie miteinander ab. Hagen meint, dass den Gibichungen trotz aller äusseren Glücks-Güter noch eines fehle, Gunther ein Weib, Gutrune ein Mann. Das Geschwister-Paar verfällt in Sinnen, das weiche Freia-Motiv (21) umkleidet die Frage Gunther's, wann er denn freien solle. Das markirte Walküren-Motiv (53), dem sich später des Waldvogel's Gezwitscher (83) anfügt, leitet Hagen's Lob-Lied von Brünnhilde, die auf dem Walküren-Stein schlummere, ein. Die Feuer des Loge (Feuerzauber-Motiv [20]) hemmen für Jedermann den Zutritt, nur Siegfried, der Wälsungen-Spross (Motiv des Heroenthums der Wälsungen [45]), der im Walde aufwuchs (Schwert-Fanfare [47] und Horn-Ruf [70]), darf sie durchschreiten. Für Gutrune aber gäbe es keinen trefflicheren Gatten, als Siegfried. Schon hier

zeigt sich das erst später angeführte Motiv Hagen's als trügerischer Ränke und Listen Meister (102), in der tritonischen Dissonanz ähnlich wie im Fafner-Motiv (81). Sie wirkt eigenartig, ich möchte sagen schauerlich, weil sie immer im Augenblicke spannungsvollster Situation sich einstellt und daran erinnert, dass Alles, selbst das momentan freudig Berührende, ein Rache-Werk der Nibelungen ist, die ihren finsteren Spross Hagen zur Ausführung ihrer Pläne vorschieben. Auch das später zu erläuternde Liebes-Motiv (100 B) tönt in freier Umschreibung hindurch als Kundgebung der selischen Erregung Gutrune's, wie sie aus Hagen's Munde den Heiraths-Plan zwischen Siegfried und ihr vernimmt. Dann berichtet der Ränke-Schmied weiter, wie der Wälsungen-Spross Fafner erschlug und aus der Neid-Höhle den neidlichsten Schatz gewann, mit dem nur er Brünnhilde erwerben kann. Bekannte Themen treffen unser Ohr. Zunächst das Riesenwurm-Motiv (27), das Fafner-Motiv (81) und jene Figur, die im II. Aufzuge des Siegfried des sterbenden Wurmes wilden Schweif-Schlag begleitet; sodann das Ring- (9), das Entsagungs- (10), Frohn- (6), Rheingold- (8 d), Walküren- (53) und Schwert-Motiv (47). Das letztere wird sogar bei den Worten: „Enttagte des Helden Ruhm“ — mit dem Horn-Rufe (70) in einen Takt verschmolzen. Aufgeregt schreitet Gunther die Halle auf und nieder. Hagen's Schilderungen haben das Verlangen nach der hehren Maid von Neuem in seiner Brust erweckt; allein er weiss nicht, wie er sich den köstlichen Preis erwerben soll. Da raunt ihm Hagen in's Ohr: Siegfried müsse an Gutrune gefesselt werden und dann für ihn als Weib Brünnhilde durch die Flammen des Loge herabführen. Das Tarnhelm-Zauber-Motiv (23) im Meno mosso leitet den Rath ein; denn nur der Tarnhelm taucht zur That, weil seine Zauber-Kraft Siegfried die Gestalt Gunther's verleihen kann. H a g e n a l s S c h m e i c h l e r u n d B e t h ö r e r zeichnet nachfolgendes Thema:
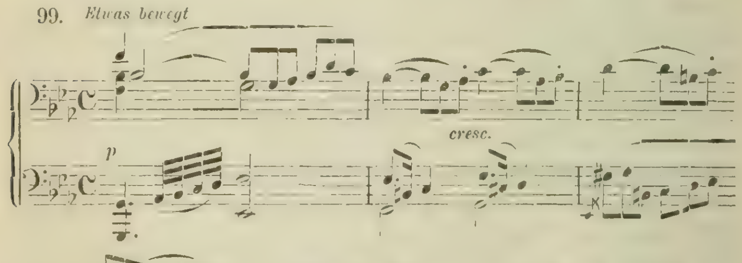


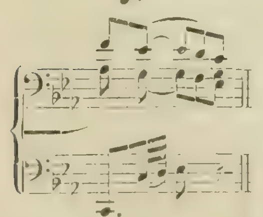
Wir begegnen ihm theils ganz, theils im ersten Takte noch öfter. Dann tritt Hagen, der Meister der Intrigue, an Gutrune heran und raunt ihr zu, sie möge den Zauber-Trank Siegfried, wenn er kommen sollte, darreichen: „Genöss' er des würzigen Trank's (Bethörungs-Motiv [98]), dass vor dir ein Weib er ersah (Tarnhelm-Zauber- [23]), vergessen müsst' er dess' ganz (Zaubertrunk-Motiv [101])." Während im Basse das trotzige Hagen-Thema (96) einsetzt, füllt die obere Stimme eine dem Motive des Sinnen (24) nachgebildete Akkord-Folge aus. Von Hagen's Rathschlage begeistert, fährt Gunther empor, eine lebhafte Figur (animando) drückt seine wachsende Lust an der Ausführung jener Pläne aus. — Vom Rhein her vernehmen wir die langgezogene Quinte aus Siegfried's Horn-Ruf (70), der immer näher dringt, erst vom Orchester aufgenommen, dann vom Horn hinter der Szene weiter geblasen. Hagen späht den Rhein hinab: „In einem Nachen Held und Ross! Der bläst so munter das Horn!" Nun tönt der Horn-Ruf ganz nahe, die Rheintöchter-Motive (8d und 1c) spielen durcheinander. Hagen erkennt sofort in dem Nahenden, der in schier übermenschlicher Kraft mit einem leichten Schlage den Kahn gegen den Strom treibt (bezeichnende Figur im Orchester) den Besieger des Riesen-Wurmes. Stark hört man das Ring-Motiv (9). Hagen ruft durch die hohlen Hände den Gast an. Zum Beutelust-Motive (84) wird Antwort gegeben, man heisst Siegfried willkommen, der jetzt mit dem Fahrzeuge anlegt.

2 Szene.

Unterwürfig befestigt Hagen dasselbe am Ufer und empfängt den Ankömmling mit einem begeisterten: „Heil! Heil, Siegfried, theurer Held!" Dazu in grellem Gegensatze steht das im ff sich einmischende Fluch-Motiv Alberich's (30). Ein falscher Gruss ist es, den der Nibelungen-Spross spendet. Denn Siegfried ist Besitzer des Ringes, auf dem Alberich's Fluch lastet, — nach

welchem der Vater Hagen's geizt. Der Wälsung ist an's Ufer gesprungen. Gutrune schaut bewundernd vom Hochsitze auf die Hünen-Gestalt des Gastes, während Gunther ihm entgegengeeilt ist (Bethörungs-Motiv [98]). Siegfried bleibt ruhig, an Grane gelehnt, stehen. Im Vollbewusstsein seiner überlegenen Kraft fragt er nur zu den Klängen seines grossen Motiv's (63) trotzig: „Wer ist Gibich's Sohn?" und als ihm dieser gezeigt worden ist (Gunther-Motiv [97]), quillt es herausfordernd über seine Lippen: „Nun ficht mit mir, oder sei mein Freund!" Ueberall zeigt sich Hagen als unterwürfiger Schmeichler (Motiv 98); er sorgt sogar für Siegfried's Ross. Rührend klingt bei der Mahnung des Wälsung: „Wohl hüte mir Grane! Du hieltest nie von edlerer Zucht am Zaume ein Ross" — das Ritt- (62), Brünnhild- (94) und Liebes-Motiv (95) hindurch. Gebietet doch die Liebe zur Walküre solch' zärtliche Fürsorge, ist doch Grane das Unterpfand für ihre Helden-Liebe! Hagen hat Gutrune einen Wink gegeben, auf den hin sie, von Siegfried unbemerkt, in ihrem Gemache verschwindet. — Mit feierlichem Gepränge begrüsst nunmehr Gunther den Gast, sich und sein Land ihm zur Verfügung stellend; so will es die altgermanische Gastfreundschaft.

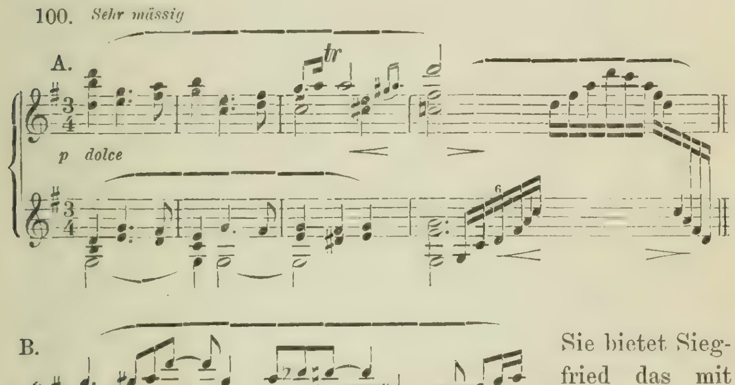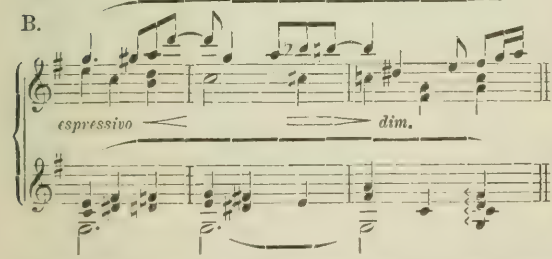




Siegfried kann nicht Land und Leute bieten, denn er bringt nur sich selbst mit. Aber ein Schwert hat er sich geschmiedet (Schwert-Motiv [47], Schmiede-Motiv [22] und eine Episode aus dem Schmiede-Liede im I. Aufzug des „Siegfried"), das mag dem Bunde mit Gunther Kraft geben. Zu dem Schmiede-Motiv (22) gesellt sich das des aufsteigenden Hortes (26), während Hagen

fragt, ob er nicht der glückliche Gewinner der Nibelungen-Schätze sei. Harmlos erzählt denn Siegfried vom Tarnhelm (23) und dem Ringe (9), den er einem herrlichen Weibe anvertraut habe (Brünnhilde's Liebes-Motiv [95]). Den übrigen güldenen Tand habe er nicht beachtet.
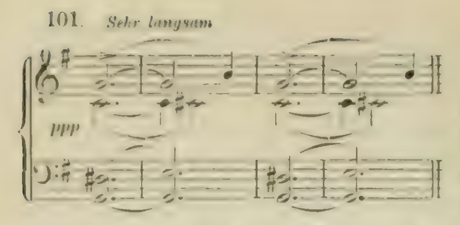
Da tritt Gutrune mit dem gefüllten Trinkhorn herzu und begrüsst den stolzen Helden, den sie mit liebendem Herzen nahe weiss. Ihr ebenfalls äusserst wichtiges Begrüssungs- (A) und Liebes-Motiv (B. Das letztere stellt sich fürderhin in grellen Gegensatz zu Brünnhilde's tiefer Zuneigung) begleitet ihren Eintritt:





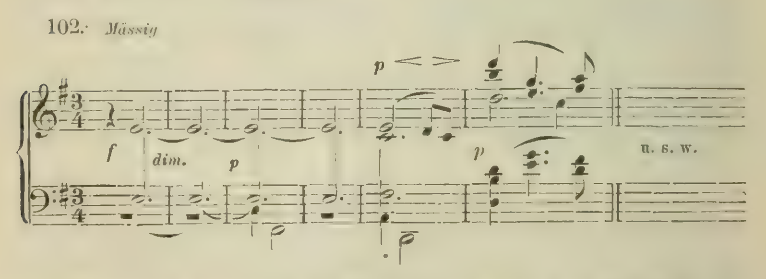
Sie bietet Siegfried das mit dem Zauber-Trunke angefüllte Horn dar, das er freundlich ergreift.—Leise tönt es von seinen Lippen: „Vergäss' ich Alles, was Du mir gabst, von einer Lehre lass' ich doch nie; den ersten Trunk zu treuer Minne, Brünnhilde, bring ich Dir!“ Liebesgruss- (89) und Weltbegrüssungs-Motiv (88) verleihen seinen Worten besonderen Nachdruck. In langem Zuge leert er das Horn. Im selbigen Augenblicke äussert sich auch schon die Wirkung des Zauber-Mittels in den dem Tarnhelm-Motiv (23) nachgebildeten, eigenartigen Harmonie'n:

101. *Sehr langsam*



Gutrune schlägt die Augen nieder, als Siegfried ihr das Trinkhorn zurück reicht. Wie er sie erblickt, ergreift ihn der Taumel gewaltiger Liebes-Leidenschaft. Das Gutrun-Motiv (100 A) lenkt über in das Liebes-Motiv der Gibichs-Tochter (100 B), das, ähnlich wie im 1. Aufzuge von „Tristan und Isolde", sich zitternd ausspinnt und dann in heftiger Steigerung auflobt: „Ha, schönstes Weib! Schliesse den Blick! Das Herz in der Brust brennt mir sein Strahl, zu feurigen Strömen fühl' ich zehrend ihn zünden mein Blut!" — Leidenschaftliche Tonfolgen begleiten seine Worte. Zu den Klängen des Motiv's 100 B bietet er sich Gutrune als Gatte an. — Wieder einmal begegnen wir hier einer jener köstlichen Ton-Malereien, die so vollendet nur Meister Wagner's Genie hinwirft. Schüchtern hebt Gunther's Schwester die Augen, sie ist berauscht von dem auf sie gewaltsam eindringenden Liebes-Glücke; da trifft sie Hagen's Blick. Jene schon oben erwähnte tritonische Dissonanz kennzeichnet die *teuflische List des Nibelungen-Sprosses*; doch der Eindruck ist nur kurz, bald tritt das *deutsche Weib* wieder in den Vordergrund:
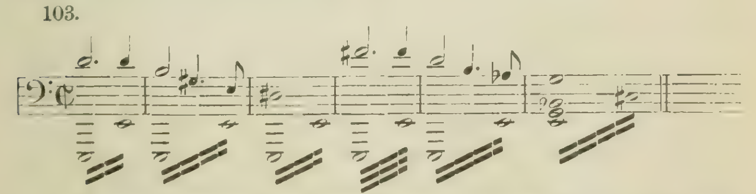
102. *Mässig*



Sie neigt demüthig das Haupt und mit einer Gebärde, als fühle sie sich Siegfried's nicht werth, verlässt sie wankenden Schrittes die Halle. Alberich's Fluch-Motiv (30) tönt mahnend ihr nach; ihm schliesst sich das innige Brünnhild-Motiv (94) wie ersterbend an.

Siegfried tritt mit der hastigen Frage an Gunther heran, ob er schon ein Weib sein eigen nenne, und der Gibichung berichtet denn, dass er auf Eine seinen Sinn gesetzt habe (Walküren-Motiv [53]), die ihm aber wohl nie beschieden sein würde. Unter dem aufjauchzenden Motive der Liebes-Seligkeit (90) redet Siegfried dem scheinbar Verzagten zu. Da flackert das Thema des Feuer-Zaubers (20) auf, wir hören den Waldvogel (83) zwitschern, während Gunther von dem schlafenden Helden-Weibe auf dem Walküren-Stein berichtet. Ein offenbarer Hass bemächtigt sich des Wälsung, es ist als suche er mit aller Kraft eine Erinnerung festzuhalten; aber der Zauber-Trank ist zu stark, er hat alles Gedenken getilgt. Zum Zeichen dafür wiederholt sich (ppp Molto lento rallent.) das mystische Motiv 101. Gunther's Noth rührt Siegfried, er erklärt sich bereit, die Feuer des Loge (Chromatik [19]), durch des Tarnhelm's Zauber-Kraft mit der Gestalt des Gibichung versehen, zu durchschreiten. Man beschliesst Bluts-Brüderschaft zu schwören. Die feierliche Handlung wird durch Alberich's Fluch-Motiv (30) und das Vertrags-Motiv (12, denn auf des Speeres Spitze musste der Eid geleistet werden) eingeleitet, dem sich auch Hagen's Tücke (102) beimischt. Ein Trink-Horn wird von Hagen mit frischem Weine gefüllt, darein träufeln die Schwörenden von ihrem Blute und beginnen den feierlichen Eid. — Hier tritt uns in diesem Aufzuge das letzte selbständige Motiv entgegen bei der Drohung: „Bricht ein Bruder den Bund, trügt den Treuen der Freund, was in Tropfen heut' wir tranken, in Strahlen ström' es dahin!“ —; ich nenne es das Sühne-Motiv:

103.



Ein wirkungsvoller Zwie-Gesang, dem sich das Vertrags-Motiv (12) anschmiegt, begleitet das Ende der feierlichen Handlung. Hagen zerschlägt das geleerte Trink-Horn und antwortet auf Siegfried's verwunderte Frage, warum er am Eide

nicht theilnahm (Sühne-Motiv [103]), dass sein störrisches und kaltes Blut den Trank verdorben haben würde. — Siegfried ist viel zu erregt, um aus der eigenartigen Haltung Hagen's irgend welchen Verdacht zu schöpfen. Ihn treibt es nach Brünnhilde's Felsen-Sitz, um die Wunsch-Maid für Gunther zu frei'n und selbst durch diesen Dienst Gutrune zum Weibe zu gewinnen. Das Walküren-Thema (53) und die Loge-Chromatik (19) gewinnen wiederum ihr Anrecht, indessen Siegfried und Gunther sich rüsten, zum Ufer des Rheines schreiten und dort im Boote davonfahren. Gunther soll, im Walde verborgen, Brünnhilde aus Siegfried's Händen empfangen. Gutrune, die aus ihrem Gemache herausgetreten ist, blickt den Davonsegelnden nach, selig darüber, dass Siegfried nun bald ihr eigen sein wird. Der Kahn verschwindet und Hagen nimmt, während der Horn-Ruf (70) in klagenden Lauten wie in der Ferne verklingt, seinen Platz, mit dem Rücken an den Pfosten der Halle gelehnt, als bewegungsloser Wächter ein.

In dem kurzen Abschnitte, der die Wacht Hagen's und seine Reflexionen enthält, gewinnen die düsteren Nibelungen-Klänge wieder volles Anrecht. Zu den synkopirten Akkorden des Rache-Motiv's der Schwarz-Alben (31) hören wir mehr und mehr verklingend den im verminderten Septimen-Klange wehmüthig verhallenden Horn-Ruf Siegfried's (70). Hagen beginnt: „Hier sitz' ich zur Wacht, wahre den Hof, wahre die Halle dem Feind (Dämmer-Motiv [17]). Gibich's Sohne wehet der Wind, auf Werben fährt er dahin (Horn-Ruf [70] und Rache-Motiv [31]). Ihm führt das Steuer ein starker Held (Siegfried-Motiv [63]), Gefahren ihm will er besteh'n (Frohn-Motiv [6], denn Siegfried steht unter der Gewalt Hagen's und somit auch der Nibelungen). Die eig'ne Braut (Walküren-Thema [53]) ihm bringt er zum Rhein, mir aber bringt er den Ring (Ring-Motiv [9], Entsagungs-Motiv [10], Rheingold-Fanfare [8 b])! Ihr freien Söhne, frohe Gesellen, segelt nur lustig dahin (Entsagungs-Motiv [10])! Dünkt er euch niedrig, ihr dient ihm doch (Alberich's Herrscher-Ruf [25]), des Niblungen (Rheingold-Fanfare [8 b]) Sohn." — Grell setzt das Frohn- (6), Dämmer- (17) und Ring-Motiv (9) ein, während ein Teppich, der dem Vordergrunde

zu die Halle einfasste, zusammenschlägt und die Bühne vor dem Zuschauer abschliesst.

Ein kurzes Orchester-Zwischenspiel leitet zur dritten Szene auf dem Walküren-Stein über. Es beschäftigt sich selbstverständlich mit der Fahrt der beiden Bluts-Brüder. Darum hören wir zunächst das den Bund sanktionirende Vortrags-Motiv (12), den Horn-Ruf Siegfried's (70) und sein gewaltiges Motiv (63): ist doch Siegfried die Haupt-Person, ohne welche Gunther und Hagen ihre Pläne nicht verwirklichen können. Das Vorbringen des Ring-Motiv's (9) beweist, dass der Ton-Dichter einmal an Hagen und seine Gold-Gier, sodann auch an Siegfried denkt, der ja den Ring der Walküre zum Pfande liess und ihn durch List wiederzugewinnen strebt. Der Ring zieht den Fluch Alberich's (30) nach sich, und dieser Fluch geht bereits durch die rastlose Rache-Arbeit der Nibelungen (31) an Brünnhilde's Liebe in Erfüllung. Das herrliche Weltbegrüssungs-Motiv (88) lenkt die Aufmerksamkeit auf Brünnhilde als Menschen-Weib, wie sie uns jetzt wieder entgegentreten soll.

3. Szene

Als der Vorhang aufgezogen wird, sehen wir den Walküren-Stein vor uns. Am Eingange des Fels-Gemaches sitzt die Wunsch-Maid und betrachtet in stummem Sinnen Siegfried's Ring an ihrer Hand. Wonnige Erinnerungen tauchen in ihr auf (Motiv Siegfried's als Hort der Welt [92]), sie bedeckt den Reif mit Küssen, ohne sich durch den fernen Donner stören zu lassen. Erst ein feuriger Blitz reisst sie aus ihren Träumereien. Sie schaut empor und gewahrt in der Ferne eine dem Felsen-Saume zuziehende finstere Gewitter-Wolke, ein Luft-Ross, das eine Walküre heranträgt. Die wilden Weisen des Ritt-Motiv's (62), die chromatischen Terz-Sextakkorde und der feurige Walküren-Ruf (54) bestätigen das Nahen der Wunsch-Maid. Waltraute ist es, die in wilder Flucht (Flucht-Motiv [14]) dahereilte und jetzt nach Brünnhilde ruft. Die Verlangte wendet sich dem Tann zu, von wo ein starkes Geräusch gleich einem Gewitter-Schlage sich vernehmen lässt, und kehrt kurze Zeit darauf mit Waltraute zurück, — Brünnhilde, freudig erregt über den unerwarteten Besuch, die Schwester in ängstlicher Scheu und flüchtender Hast. — Die bekannten Themen aus der

„Walküre“ (III. Aufzug) lösen in buntem Wechsel einander ab, während Brünnhilde ihr Schicksal berichtet, das sie durch Wotan's Zorn traf; auch das schöne, aus dem Rechtfertigungs-Motive entstandene Motiv der Rührung (68) tritt uns hier zum ersten Male bei den Worten: „Meiner bangen Bitte“ wieder entgegen. Aber Wotan's Strafe ward ihr zur Seligkeit (Weltbegrüssungs-Motiv [88]); denn der herrlichste Held (Siegfried-Motiv [63]) gewann sie zum Weibe. Sie umarmt Waltraute unter stürmischen Freuden-Bezeigungen, welche diese mit scheuer Ungeduld abzuwehren sucht. Erst als die Schwester auf Brünnhilde's Frage, ob sie käme, um das gleiche Glück mit ihr zu theilen, heftig erwidert: „Theilen den Taumel, der dich, Thörin, fasst? Ein And'res bewog mich in Angst, zu brechen Wotan's Gebot“ — gewahrt die Begeisterte mit sichtbarem Befremden die wild aufgeregte Stimmung der Freundin. So lässt sie denn Waltraute von der Noth der Götter berichten: Seit Wotan von Brünnhilde schied (das Unmuth-Motiv Wotan's [56] beherrscht jetzt die ganze Situation), schickte er keine Wunsch-Maid zur Schlacht. Ruhelos (Götternoth-Motiv [57]) durchstreifte er die Welt und kehrte mit zerschlagenem Speere (Motiv 12) in dumpfer Zerknirschung heim (zur Bezeichnung dieser Stimmung verwendet Wagner die auch den Trauer-Marsch auf Siegfried's Tod einleitenden dumpfen Bass-Schläge). Die Welt-Esche hiess Heer-Vater fällen, ihre Scheite um Walhall's Saal häufen und beschied die Licht-Alben alle zu feierlichem Hoch-Sitze in der Seligen Saal (breites Walhall-Motiv [11], im Basse Göttermacht-Motiv [75]). So sitzt er, des Speeres Splitter fest in der Faust, stumm und ernst (Schicksals-Frage [60]). Holda's Aepfel (Motiv der ewigen Jugend [16]) rührt er nicht an. Seine Raben schickte er aus. Brächten sie gute Botschaft, dann noch einmal, zum letzten Male, will er lächeln, der ewige Gott (Unmuths-Motiv [56]). Umsonst sind die Schmeicheleien der Walküren, er gedenkt Brünnhilde's (hier wiederholt Wagner die Harmonie'n des Abschieds von der Wunsch-Maid aus dem III. Aufzug der „Walküre“) und wie im Traume tönt es von seinen Lippen: „Des tiefen Rheines Töchtern (Rheingold- [8d] und Ring-Motiv [9]) gäbe den Ring sie wieder zurück (Ent-

sagungs- [10] und Fluch-Motiv [30]), von des Fluches Last erlöst wär' Gott (Walhall-Thema [11]) und Welt!" So ritt denn Waltraute (Motiv 62) hierher, um die Schwester zu beschwören, den Ring den Fluthen des Rheines zurückzugeben (Entsagungs-Motiv [10]). Nunmehr übernimmt Brünnhilde, ob der Forderung erstaunt, das Unmuth-Motiv Wotan's (56). Trotz des immer heftigeren Drängens weist sie das Ansinnen kühl zurück, das Ring-Motiv (9) erklingt eindringlicher, aber schon mischen sich unter dasselbe das Weltbegrüssungs- (88), Liebesgruss- (89) und Welterbschafts-Motiv (86); hat sie doch den Ring von Siegfried's Hand empfangen. So sagt sie sich denn mit den Worten: „Geh' hin zu der Götter heiligem Rath!" endgültig von Wotan los. Nach einer furchtbaren Steigerung, in die Unmuths- (56), Entsagungs- (10) und Fluch-Motiv (30) verwoben sind, stürzt Waltraute davon und jagt unter den wilden Walküren-Klängen Walhall zu.

In diesem ergreifenden und von leidenschaftlicher Erregung durchglühten Abschnitte liegt eine zweite tragische Schuld Brünnhilde's, die ihr Leiden, beziehentlich ihren Untergang erheischt. Die erste zieht der Ungehorsam gegen das Gebot Wotan's nach sich; die zweite ihre Unfähigkeit, im Taumel der Liebe dem fluchbeladenen Ringe zu entsagen und damit den Göttern ihren Glanz wiederzugeben, Walhall vor dem dräuenden Ende zu wahren.

Dem Fehl folgt die herbe Strafe auf dem Fusse. Noch schaut die Liebe-Bethörte der davonstürmenden Gewitter-Wolke nach, bitter tönt es von ihren Lippen: „Stürme dahin; zu mir nie steu're mehr her!" —, als durch die abendliche Dämmerung Loge's Feuerschein (Feuerzauber [20]) allmählich heller aufloht. Noch ahnt sie nichts Böses. In ihren Träumereien hält sie das Feuer für ein hütendes. Doch es wälzt sich unter der chromatischen Flacker-Bewegung (19) immer mehr den Gipfel hinan. Sie wird aufmerksam. Da tönt das breite Siegfried-Motiv (63) und der Horn-Ruf des Geliebten (70) durch den Feuer-Zauber (20) herauf. Entzückt fährt sie empor: „Siegfried zurück! Seinen Ruf sendet er her (Horn-Ruf [70])! Auf! Ihm entgegen! In meines Gottes (Motiv 63) Arm!" Sie eilt

dem Fels Rande zu. Aus den züngelnden Flammen springt ihr Siegfried mit dem Tarnhelm auf dem Kopfe in Gunther's Gestalt entgegen. Entsetzt prallt sie zurück. „Verrath!“ ist ihr erstes Wort; denn sie kann nicht fassen, dass ausser Siegfried ein Andrer zu ihr zu dringen vermag. Das Tarnhelmzauber-Motiv (23) setzt mit seinen geheimnissvollen Akkord-Folgen ein: im Geflüster tönt die Frage von ihren Lippen: „Wer drang zu mir?“ — Siegfried-Gunther lehnt ruhig auf seinem Schilde, betrachtet Brünnhilde (Zaubertrank- [101] und Gunther-Motiv [97]; denn der Zauber-Trank hat ihn ja zu der kläglichen Rolle eines Pseudo-Gunther bewogen) und beginnt mit verstellter, rauher Stimme nach langem, bangem Schweigen: „Brünnhild'! Ein Freier kam, den dein Feuer nicht schreckt!“ — Das Gibichungen- (97) vereint mit dem Zauber- (101) und dem Tarnhelm-Motive (23) begleiten Siegfried's Kundgabe über seine Absichten und seine Person. Da flammt (Allegro molto) die dämonische Leidenschaft der Walküre empor: „Wotan! Ergrimmter, grausamer Gott! Weh'! Nun erseh' ich der Strafe Sinn! Zu Hohn und Jammer jagst du mich hin!“ Den Anfang dieses Ausbruches hatte Wagner im III. Aufzuge der „Walküre“ zur Bezeichnung des höchsten Zornes Heervater's („Nicht straf' ich dich erst; deine Strafe schufst du dir selber!“) gebraucht; in Brünnhilde's Munde wird er zu deren Zorn-Motiv. Siegfried springt vom Steine herab und tritt unter den Klängen des Trug- (102), Rache- (31) und Zauber-Motiv's (101) an die vor Zorn Bebende mit der Aufforderung heran, sich in ihrem Gemach mit ihm zu vermählen. Wieder flammt ob diesen Angebots die Wuth (Più animato) in ihr empor: „Zur Schande zwingst du mich nicht, so lang der Ring mich beschützt (Motiv 9)!“ — Wieder tönen die synkopirten Rhythmen des Rache-Motiv's der Nibelungen (31) an unser Ohr. Unter den Klängen des Frohn-Motiv's (6) dringt er auf sie ein und reisst ihr (Wiederholung des Fluch-Motiv's [30] im ff) den Ring vom Finger. Als sie wie zerbrochen in seinen Armen niedersinkt, streift ihr Blick bewusstlos die Augen Siegfried's. Sinnig deutet Wagner durch das Motiv Siegfried's als Hort der Welt (92) und das Brünnhild-Motiv (94) an, was das leidende Weib ver-

liert, — sich selbst und den hehrsten Mann, der nunmehr (Zaubertrank-Motiv [101]) sie für seine (Gunther's) Braut erklärt und das Beilager verlangt. Geknickt (Rache- [31], Brünnhild- [94] und Hagen-Motiv [96]) verschwindet sie im Stein-Gemache. Siegfried zieht sein Schwert, um es zwischen sich und die Geworbene zu legen. Darum hören wir zunächst die Schwert-Fanfare (47), dazu das an den Vertrag mit Gunther erinnernde Speer-Motiv (12), jene feierlichen Akkorde, die die Bluts-Brüderschaft sanktionirten und Gutrune's Motiv (100 A); denn die Liebe zu Gutrune hütet ja Siegfried vor jedem Fehltritt in der verlockenden Nacht. Das Denken an Gutrune erfolgt aber unter dem Einflusse des Vergessenheits-Trankes; also darf das Motiv 101 nicht fehlen. Aber auch Brünnhilde's gedenkt das kurze Nachspiel des Orchesters. In ihr, der Geknechteten, aus all ihren Himmeln Gestürzten, müssen unwillkürlich leidenschaftliche Erinnerungen an die erste, selige Brautnacht, die sie an Siegfried's Brust genoss, wach werden. Deshalb schreit das Brünnhild-Motiv (94) noch zweimal schmerzlich auf.

II. Aufzug. Vorspiel.
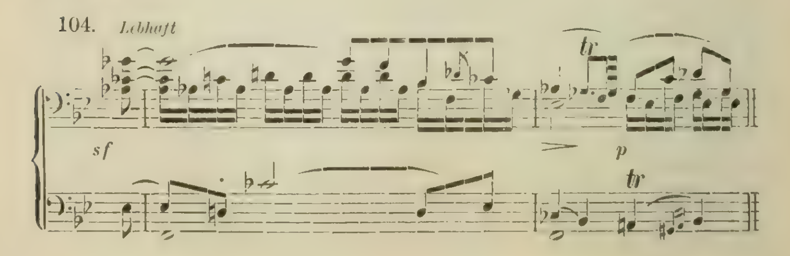
Die verwegene That Siegfried's ist vollbracht, die Walküre für Gunther gefreit. Der Wälsung handelte unter dem Einflusse des Zauber-Trankes, der ihn die Vergangenheit vergessen liess; Gunther folgte den Einflüsterungen Hagen's, ohne zu wissen, dass Brünnhilde bereits Siegfried vermählt war. Das Intriguen-Spiel muss nothwendigerweise an den Tag kommen, sobald der ächte Gunther sein ihm von Siegfried im Walde überantwortetes Weib an den Hof bringt. Ein Zusammentreffen Brünnhilde's mit dem Geliebten hier ist unabwendbar; ketten doch diesen die Bande der Liebe an Gutrune, die Schwester Gunther's.

So gedeiht das Rache-Werk der Nibelungen weiter. Die schwüle Stimmung, die bang auf aller Herzen lagert, findet denn auch Ausdruck in dem düsteren Nacht-Bilde, das Einleitung und erste Szene des zweiten Aufzuges entrollen. Die dem Rache-Motiv (31) nachgebildeten, synkopirten Akkorde klagen von der Noth, dem Leide und Hasse der Nibelungen, von ihrer Knechtung (Frohn-Motiv [6]), von der Tücke Hagen's (102), dessen Haupt-Thema (96) mit dem 13. Takte in erweiterter Form beginnt und sich durch das kurze Vorspiel als Grundlage hinzieht.

1. Szene

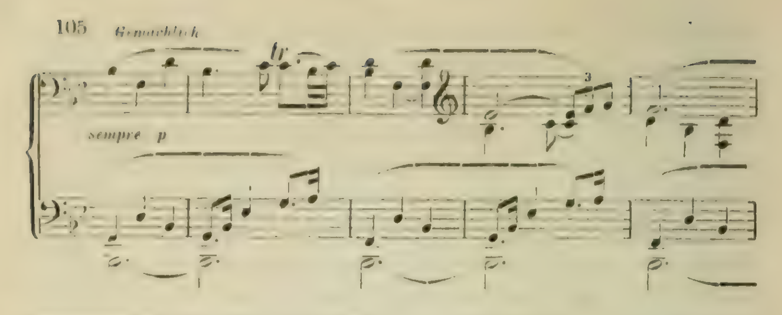
Die Bühne stellt den Ufer-Raum vor der Halle der Gibichungen dar. Rechts befindet sich der offene Eingang in Gunther's Burg, links das Rhein-Ufer. Von diesem aus erhebt sich eine durch verschiedene Berg-Pfade gespaltene, felsige Anhöhe, nach dem Hintergrunde zu aufsteigend. Dort gewahrt man einen der Fricka errichteten Weihe-Stein, dem höher hinauf ein grösserer für Wotan, sowie seitwärts ein gleicher für Donner entspricht. Es ist Nacht. Hagen, den Speer im Arme, den Schild zur Seite, sitzt schlafend an einen Pfosten der Halle gelehnt. Der hinter den Wolken plötzlich hervortretende Mond wirft sein grelles Licht auf den Schlummernden und seine nächste Umgebung. Jetzt erst erblickt man Alberich, den Nibelungen-Zwerg, vor Hagen kauernd, die Arme auf dessen Kniee gestützt und sein Antlitz betrachtend.

Das in die Rache-Synkopen (31) übergehende Ring-Motiv (9) leitet die Szene ein. Alberich's Anrede an Hagen, ob er schliefe, erfolgt in den Tonfolgen des Sühne-Motiv's (103). Hagen antwortet mit geschlossenen Augen im Schlafe; sein vergrössertes Motiv (96) setzt beim Lento („Gab mir die Mutter Muth") wie im Vorspiele ein. Den Hass gegen alles Frohe, gegen alle Freude, begleitet bedeutungsvoll das Entsagungs-Motiv (10). Von Neuem erzählt Alberich seine Noth, den Raub des Ringes (9), wie Wotan an den Wälsung Macht und Gewalt verlor und der Götter Sippe (verzerrtes Walhall-Motiv [11]) mit Angst ihrem Ende entgegensähe. Sie müssen Alle fallen (Rache-Motiv [31])! Das einsetzende Animato bringt zu den Worten: „Ich und du, wir erben die Welt!" ein neues, von der Loge-Chromatik (19) umflattertes Thema, das Motiv der Mordgier:
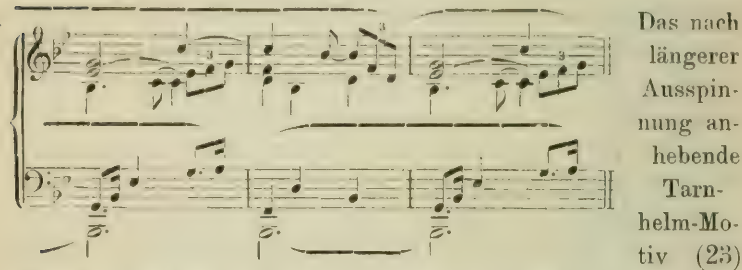


Gleichsam verderbenbringend hören wir es als Seiten-Stück zu dem Rache-Motiv der Nibelungen (31) überall da, wo menschliche List ihre mörderischen Anschläge gegen Siegfried richtet; es ist mithin die spezialisirte Rache-Wuth der Schwarz-Alben. Es wiederholt sich bei den Worten: „Den goldenen Reif gilt's zu erringen"; und später leisten in der vierten Szene dieses Aufzuges Brünnhilde und Siegfried bei demselben Motive ihren furchtbaren Eid: „Wo Scharfes mich schneidet, schneide du mich" und: „Ich weihe deine Wucht, dass sie ihn werfe." Die hineingewobene Loge-Chromatik ist in Rücksicht auf des Feuer-Gottes trügerischen Charakter sehr bezeichnend. — Alberich erzählt weiter, wie Siegfried Wotan's Speer zerspellte (47, 63), wie er Fafner (81) fällte und den Ring (9) errang. Walhall und Nibelheim neigen sich ihm. Ihn zu verderben (102) tauge den Schwarz-Alben einzig (10, 31). Von hier ab begleiten die Aufforderung Alberich's an Hagen, Siegfried zu tödten, die Motive der Mordgier (104), der Rheintöchter (2), des Ringes (9), der Rache (31) und Fafner's (81). Zu den Klängen des verzerrten Walhall-Motiv's (11) verlangt Alberich von seinem Sohne den Eid. Ein immer finst'rer werdender Schatten bedeckt den Nibelungen-Zwerg; zugleich beginnt das erste Tages-Grauen. Die synkopirten Rhythmen mit dem vergrösserten Hagen-Motiv (96) stellen sich wieder (wie in der Einleitung) ein; als Hagen den Eid auf Erlangung des Ringes schwört, segnet Alberich, dessen Gestalt und Stimme immer mehr verschwinden, zum Fluch-Motive (30) den Sohn: „Sei treu, Hagen, mein Sohn! Trauter Helde! Sei treu!" Dreimal klagt im ppp das Frohn-Motiv (6) auf. Alberich ist nach Nibelheim zurückgekehrt.

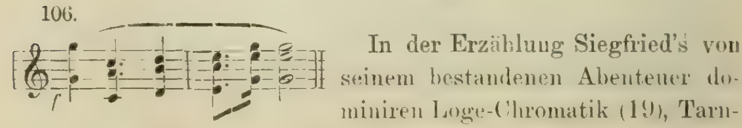
In kurzem Nachspiel verliert sich das Frohn-Motiv, der Dämmerung folgt das Morgenroth, das den Rhein-Strom allmählich mit einem Gluth-Hauch überzieht. Wagner benutzt zur Schilderung des S o n n e n - A u f g a n g e s ein pastoral gehaltenes, den Hörnern gegebenes Intermezzo:



2 Szene.
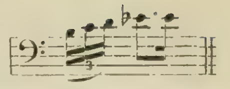


Das nach längerer Ausspinnung anhebende Tarnhelm-Motiv (23) verkündet Siegfried's Nähe. Des Gewirkes Zauber-Kraft hat ihn mit Blitzes-Schnelle zu Gunther's Palast getragen, nachdem er Gibich's Sohne die Wunsch-Maid überantwortet. Nun meldet ihn auch der Horn-Ruf (70) an und kurz darauf tritt Siegfried zu den Klängen des Sonnenaufgang-Motiv's (105) hinter einem Busche hervor und begrüsst Hagen. Lustig erzählt er, dass er vom Brünnhilden-Steine (Loge-Chromatik [19]) komme und Gunther mit dem Weibe langsam folge. Dann ruft er nach Gutrune (100 A), die ihm aus der Halle entgegentritt. Ihr Motiv (100 A) wird von hier an in ausgelassener Form zum Hochzeits-Rufe verwerthet und durchzieht als solcher die ganze zweite, dritte und vierte Szene, das glänzende, ritterliche Gepränge derselben nicht wenig erhöhend:



In der Erzählung Siegfried's von seinem bestandenen Abenteuer dominiren Loge-Chromatik (19), Tarnhelm- (23), Zaubertrank- (101), List- (102) und Gunther-Motiv (97). Dass Gutrune nicht ganz ohne Bedenken den Trug

vernimmt, zeigt eine kurze Bass-Figur, bei den Worten: „So folgt Brünnhild meinem Bruder?“ — Die Seligkeit Sieg-

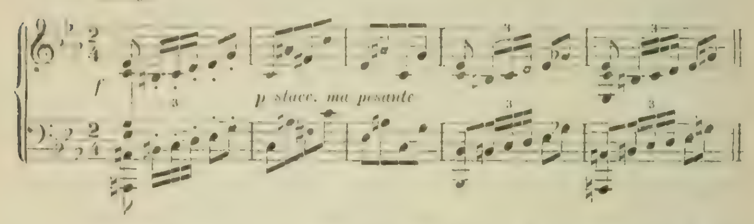


fried's, dass er nunmehr Gutrune zum Weibe gewann, drückt eine dem Motive des brünstigen Liebes-Sehnen's (85) aus dem „Siegfried“ nachgebildete Figur aus, die sich brausend dahinstürmend überall geltend macht, sobald Siegfried die neue Zuneigung zu Gunther's Schwester erwähnt. Mit ihrem Liebes-Motiv (100 B) entfernt sich Gutrune, um frohe Frauen zum Feste zu rufen. Siegfried folgt; Hand in Hand verschwindet das Paar in der Halle.

3. Szene.

Hagen hat einen Fels-Stein in der Höhe des Hintergrundes erstiegen; dort setzt er jetzt sein Stier-Horn an und bläst über den Rhein hinweg in langen Tönen. Seine Fröhlichkeit über das allmähliche Gelingen seines teuflischen Planes giebt sich wiederum in der Dissonanz des Tritonus kund, wie wir sie im Motiv Hagen's als Ränke-Schmied (102) bereits näher kennen gelernt haben. Sein: „Hoiho! Hoiho-hoho! Ihr Gibichs-Mannen, machet euch auf“ erklingt in dem „Stöhnen der geknechteten Nibelungen“, — im Frohn-Motiv (6). Sehr treffend bemerkt Wolzogen (I) bei der Besprechung dieser Szene: „Für die harmlose Lustigkeit des Siegfried in der vom düsteren Grunde der ersten sich eigenartig abhebenden (zweiten) Szene tritt Hagen's höllischer Humor ein in der folgenden, seiner kostbaren Unterhaltung mit den Mannen über nahe Noth, die frohe Hochzeit ist, und leitet dergestalt wieder über in das gewaltige tragische Drama der Schluss-Szene. Hagen's meist eintönig oder im zweitönigen Frohn-Motive gehaltene Ladung begleiten fortwährend auf dem Tone seines Stierhorn-Rufes C weiter hämmernde Sextolen, dazu im Basse wuchtig jene Figur seiner Lustigkeit (tritonische Dissonanz) dreinschallt.“ — Wie zur Erklärung seiner Ironie, mit der er die Mannen unter Waffen ruft, taucht der lustige Hochzeits-Ruf (106) auf, allerdings auch bedeutungsvoll und furchtbar bei den Worten: „Noth ist da! Noth! Wehe! Wehe!“ das Götterdämmerungs-Motiv (34), auf die nahe Katastrophe hinweisend. Stierhörner antworten; dann stürzen die Mannen auf die Bühne und fragen in

wirrem Durcheinander, was sich denn begeben habe. Wagner wählt eine charakteristische Begleit-Figur für den Chor, aus der wir nicht allein das rhythmisch veränderte Gunther-Motiv (97), sondern auch eine grosse Verwandtschaft mit Siegfried's Schmiede-Rhythmus (80) heraushören:

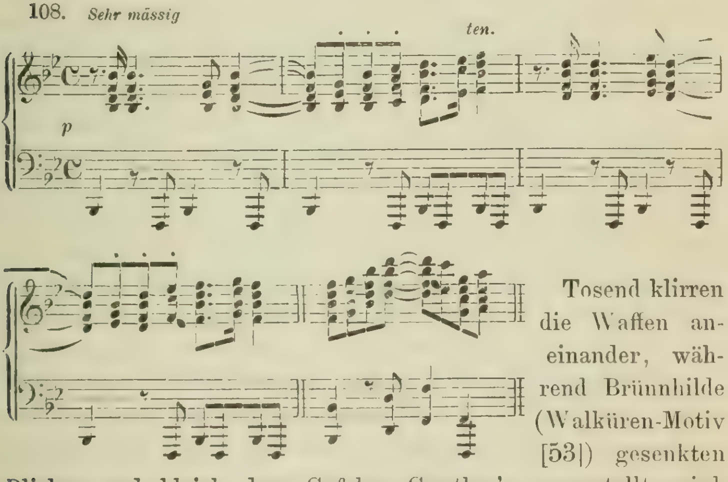


Bei den Worten: „Welche Noth ist da? Welcher Feind ist nah? Wer giebt uns Streit?“ nimmt der Chor der Mannen korrespondirend zu Hagen's Rufe das Götterdämmerungs-Motiv (34) auf. Endlich klärt Alberich's Sohn die Aengstlichen auf: „Rüstet euch wohl und rastet nicht! Gunther sollt ihr empfah'n: ein Weib hat er gefrei't. Ein freisliches Weib führet er heim. Einsam fährt er (Entsagungs-Motiv [10]), keiner folgt. Siegfried, der Held (Horn-Ruf [70]), der schuf ihm Heil!“ Dann fordert er die Leute auf, Wotan Stiere, Froh einen Eber, Donner einen stämmigen Bock zu opfern; „Schafe aber schlachtet für Fricka, dass gute Ehe sie gebe!“ Hier mache ich auf eine eigenartige Reminiscenz an die 3. Szene im ersten Aufzuge des „Siegfried“ aufmerksam (Mime: „Liebe zu mir sollt' er erlernen, das gelang nun leider faul“). In beiden Fällen bezeichnet, wie Wolff (VII) erklärt, die Melodie, die sich übrigens später („Alles den Göttern zu Ehren“) wiederholt, einen Bund, der ohne Liebe geschlossen worden ist. — Nunmehr bricht bei den Mannen die Heiterkeit durch, die sich in einem kernigen Trink-Liede Luft macht und auf dem Gunther- (97), sowie den beiden Gutrune-Motiven (100 A u. B) aufgebaut ist. — Hagen, der bislang seinen Späher-Sitz nicht verliess, steigt jetzt herab und ermuntert, während die Figur 107 mit dem Hochzeits-Rufe (106) abwechselt, die Krieger auf, das soeben über den Rhein sich nähernde Braut-Paar würdig zu empfangen. Sie eilen der

Anhöhe zu. Unter den sich mehrenden „Heil“-Rufen kommt der Nachen mit Gunther und Brünnhilde an. Einige Mannen springen in das Wasser und ziehen den Kahn an's Land. Alles drängt sich immer dichter um die Ankömmlinge: „Willkommen Gunther! Heil! Heil!“ — Der beim letzten „Heil“-Rufe im fff erschallende Sexten-Abhang aus den Walküren-Motiven weist direkt auf die vom Brünnhilden-Stein herabgestiegene Wunsch-Maid hin.

4. Szene

Musikalisch und szenisch das farbenprächtigste Bild gewährt der Eingang des vierten Auftrittes. Gunther und Brünnhilde sind dem Kahne entstiegen; die Mannen reihen sich ehrerbietig zum Empfange des Paares, das dem Vordergrunde zuschreitet. Das: „Heil sei Gunther dir und deiner Braut! Willkommen!“ dient als Grundlage für den festlichen Hochzeits-Marsch:
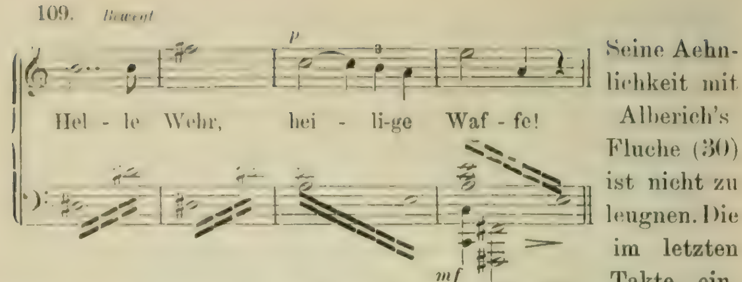


Tosend klirren die Waffen aneinander, während Brünnhilde (Walküren-Motiv [53]) gesenkten Blickes und bleich dem Gefolge Gunther's vorgestellt wird. Wieder fällt der glänzende Hochzeits-Chor (108) ein. Gunther geleitet Brünnhilde, die nicht aufschaut, zur Halle, aus der jetzt Siegfried und Gutrune, von Frauen geleitet, treten. Herzlichst begrüsst der Bruder die Schwester und den Schwager. Leise wechseln die Motive Brünnhilde's (94) und Gutrune's (100 A), wie zur Katastrophe vorbereitend, miteinander ab. Endlich entgleiten Gunther's Lippen die Namen: „Gutrun' und

Siegfried.“ Mit einem Aufschrei im Orchester (verminderter Septimen-Akkord) fährt Brünnhilde empor und richtet ihre Blicke wie erstaunt auf Siegfried. Gunther, der Brünnhilde's zuckende Hand losgelassen hat, zeigt ebenso wie alle Uebrigen starre Betroffenheit über das Benehmen der Wunsch-Maid. Wehmüthig tönt die Schicksals-Frage (60), während die Mannen ihrer Verwunderung in Ausrufen Luft machen. Nur Siegfried fragt gleichgültig, was Brünnhilde bewege. — Die spannungsvolle Situation hat ihren Höhepunkt erreicht, als sie von Siegfried erfährt, dass Gutrune sein Weib sei. Zwar sieht sie noch nicht klar, welche Intrigue vor ihr liegt; doch das Eine weiss sie genau: Siegfried, der Heissgeliebte, Vergötterte, der sie zur Gattin erhob, er ist ihr für immer verloren. So erfolgt denn der erste elementare Ausbruch ihres Zorn's (Chromatische Oktaven, Allegro: „Ich? Gunther? Du lügst!“); dann schwankt sie zurück (Schicksals-Frage [60]), von dem auf sie eindringenden Geschicke überwältigt. Siegfried stützt die Sinkende. Das herrliche (pp-dolce) Brünnhild-Motiv (94) verleiht ihren gehauchten Worten: „Siegfried kennt mich nicht!?“ etwas besonders Rührendes. Trocken wendet sich der vom Zauber-Trunk umnachtete Wälsung an Gunther: „Deinem Weibe ist übel! Erwache, Frau, hier steht dein Gatte!“ Da streift ihr Blick den Ring an Siegfried's Hand; mit furchtbarer Heftigkeit schreckt sie auf: „Ha! Der Ring an seiner Hand!“ Im ff Molto vivace fällt das Ring- (9), dann Alberich's Fluch-Motiv (30) ein. Immer erstaunter treten die Mannen heran, während Hagen dieselben anreizt. Sowohl aus diesem Grunde, als auch weil Brünnhilde, allerdings unbewusst, mehr und mehr in den Vorgängen ein Rache-Werk der Nibelungen erblickt, beherrschen die Synkopen des Motiv's 31 wieder die Situation. Den Ring entriss ihr Gunther im Hand-Gemenge auf dem Walküren-Stein; wie kam er, da sie eben Gunther's Burg betraten, an Siegfried's Finger? Wo hatte Gunther den Ring, den er ihr entriss? — So wird der fluchbeladene Reif zum Verräther; denn die Gefragten (Zaubertrank-Motiv [101] und Rheingold-Fanfare in Moll [8 B]) schweigen in höchster Betroffenheit. — Während vordem unglückliche Zerknirschung die Wunsch-Maid

schier sprachlos machte, flammt jetzt helle Wuth in ihr auf (im ff aufsteigende Sechzehntel-Figur). Sie bezeichnet Siegfried als den Dieb des Ringes. Das Ring-Motiv (9) gewinnt wieder, vereint mit dem Rheingold- (8 D) und Rheintöchter-Motiv (2), ein starkes Anrecht, als Siegfried erwidert, der Ring sei der Lohn des Kampfes vor Neidhöhle gewesen. Wieder tritt Hagen (Motive 31 und 102) hetzend dazwischen, den Ring Gunther zu eigen sprechend und eine Busse für den Trug Siegfried's (Motiv 101) anempfehlend. Brünnhilde schreit in furchtbarstem Schmerze auf: „Betrug! Schändlichster Betrug! Verrath!“ Wild stürzen die Terzen des Ring-Motiv's herab. Rathlos stehen die Frauen und Männer da. Sie können der Tobenden nicht Einhalt thun, die sich jetzt an die Götter wendet mit der Bitte, ihr in der Hülflosigkeit beizustehen. Ein gewaltiger Sechzehntel-Anlauf klingt in das Walhall-Motiv (11 fff) aus; ihm reihen sich die Motive der Rechtfertigung (66) und Flucht (14) an. Zur Kennzeichnung ihrer grenzenlosen Schwäche setzen die dem Dämmer-Motiv (17) nachgebildeten Akkorde des Zauber-Schlummer's (69), den Wotan einst über sie verhängte, ein. Wild stösst sie den tröstenden Gunther mit dem Ausrufe: „Verräther! Selbstverrath'ner!“ von sich und erklärt dann, Siegfried sei ihr Gemahl; er habe ihr Lust und Liebe abgezwungen (Entsagungs-Motiv [10]). Siegfried verwahrt sich gegen diesen Vorwurf, indem er die Bluts-Brüderschaft (Trug-Motiv [102]) vorschützt und angiebt, Nothung's (Schwert-Fanfare [47] und Vertrags-Motiv [11]) Schärfe habe zwischen ihnen gelegen. Brünnhilde entgegnet aufgebracht, Nothung habe in der Scheide gesteckt, als „die Traute (Motiv der heroischen Liebe Brünnhilde's [95]) sein Herr sich gewann.“ Das Befremden unter der Geleitschaft (Begleit-Figur [107]) wächst zusehends, man drängt Siegfried zum Reinigungs-Eid. Siegfried, der ebenso, wie Brünnhilde, im Rechte zu sein glaubt, tritt in den Kreis der Mannen, legt die Hand zum Schwur an die Spitze von Hagens vorgestrecktem Speer und schwört. Eingeleitet wird die feierliche Handlung durch das von den Trompeten wiedergegebene Sühne-Motiv (103). Neu hinzu tritt das Schwur-Motiv:

109. Bewegt
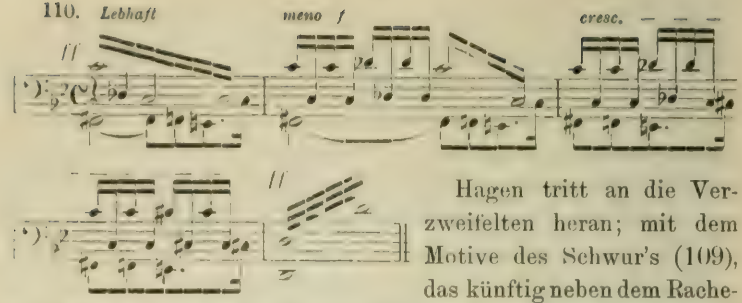


Seine Aehnlichkeit mit Alberich's Fluche (30) ist nicht zu leugnen. Die im letzten Takte einfallende tritonische Dissonanz (102) weist darauf hin, dass Hagen es ist, durch dessen Ränke das unselige Verhängniss eingeleitet wurde und dass er diese helle Wehr, diese heilige Waffe zur Rache an Siegfried benutzen wird. „Wo Scharfes mich schneidet, schneide du mich!" bringt zur weiteren Bestätigung eine Wiederholung des Mordgier-Motiv's (104). — Nun tritt auch Brünnhilde wüthend in den Ring und schwört. Sie hat ganz und gar das Dämonische und Wilde der alten Wunsch-Maid angenommen; darum umbrausen die Triller des Walküren-Rittes, das Ritt- (62) und Ruf-Motiv (54), das Mordgier-Thema (104) und die chromatischen Sexten ihren mit übermenschlicher Kraft ausgestossenen, furchtbaren Eid. Den Höhepunkt erreicht die Szene in dem vom Chore gesungenen Schluss des Schwures. Dann nach einer Rekapitulation von Brünnhilde's Liebes-Motiv hört man wieder die Synkopen der Nibelungen-Rache (31). Siegfried beruhigt Gunther (Motiv des Sinnens [24] bei den Worten: „Als Zage weichen wir gern"); er glaubt, der Tarn-Helm habe ihn nur halb gehehlt (Motive 23 und 19) und Frauen-Groll schwinde bald (Motive 9 und 10). Gewaltsam bricht er den Bann, der auf Aller Gemüther lastet, indem er die Gäste auffordert, das Vorgefallene zu vergessen und der frohen Hochzeit zu gedenken. Der Hochzeits-Ruf (106), unterbrochen von der bereits erklärten Liebes-Figur (nach Motiv 85), verscheucht die düsteren Klänge; ausgelassen schlingt er um Gutrune den Arm und zieht sie in die Halle. Die Anderen folgen bis auf Brünnhilde, Gunther und Hagen.

5. Szene. Gunther hat sich in tiefer Scham und furchtbarer Verstimmung mit verhülltem Gesichte abseits niedergesetzt. Brünn-

hilde, im Vordergrunde stehend, blickt Siegfried und Gutrune eine Zeit lang schmerzlich nach und senkt dann das Haupt. Die Kunst der Tonmalerei gewinnt hier wieder ihr altes Anrecht. Sie beschäftigt sich fast ausschliesslich mit dem starren Nachsinnen der verrathenen Walküre. Gutrune's Liebes-Motiv (100B) und der Hochzeits-Ruf (106) in traurigem Nachklang weisen auf das Glück der Neuvermählten hin, das für die Betrogene Entsagung ihrer höchsten Wünsche bedeutet. Darum schliesst sich auch dem Hochzeits-Rufe das Entsagungs-Motiv (10) an. In dem Gewirr der auf sie eindringenden Gefühle zeigt die Wiederkehr des Rache-Motiv's (31) ein Ahnen der verhängnissvoll und rastlos arbeitenden Nibelungen-Macht; vielleicht auch ist die selbständige Thätigkeit Hagen's und Alberich's direkt angedeutet. Dann wieder durchziehen süsse Liebes-Erinnerungen (95) das Herz der Wunsch-Maid, die vom unseligen, vergessenmachenden Zauber-Tranke (101) zerstört wurden. Endlich erhebt sich beim Molto moderato im pp das Motiv der Mordgier (104) als Ergebniss ihrer Reflexionen; in ihm stellt sie die Frage an das Schicksal (60): „Welches Unhold's List liegt hier verhohlen? Welches Zaub'rers Rath regte dies auf? Wo ist nun mein Wissen gegen dies Wirrsal?" Ihr Wissen wies sie an Siegfried das stolze Welterbschafts-Motiv [86] ertönt); er verschenkte sie jauchzend an einen Anderen (heroisches Liebes-Motiv [95]).

Bislang hat Wagner in der Zeichnung der dumpfen Zerknirschung mit allen Mitteln gespart, deren er im weiteren Verlaufe der Szene zu fast übermenschlicher Steigerung so reichlich bedarf. Jetzt bricht mit dem Motive der Mordgier (104) wie in wildem Aufschrei (furioso) die lang verhaltene, künstlich eingedämmte Leidenschaftlichkeit Brünnhilde's hindurch. Aus dem Mordgier-Motive entwickelt sich zu dem in der oberen Hand hartnäckig pochenden Frohn-Motive (6) auf der Hagen und Fafner eigenthümlichen, tritonischen Dissonanz eine neue, weiterhin herrschende musikalische Phrase, den Rache-Bund zwischen Brünnhilde, Hagen und Gunther bezeichnend:



Hagen tritt an die Verzweifelten heran; mit dem Motive des Schwur's (109), das künftig neben dem Rachebund-Motive (110) einen hervorragenden Platz einnimmt, bietet er sich als Rächer ihrer Ehre an. Bitter lächelnd weist Brünnhilde die Dienste des Nibelungen-Sohnes mit den Worten ab: „Ein einziger Blick seines blitzenden Auges, . . . deinen besten Muth machte er bangen!“ — Eigenartig malt die Musik bei dieser Antwort die inneren Gedanken-Beziehungen Brünnhilde's aus, indem wie Wolff (VII) sagt, das Motiv ihrer Zärtlichkeit aus dem Siegfried-Schlusse (92) hier gleichsam aus dem Vergessenheits-Motive (101) auf Augenblicke hervortritt. Dann hören wir Siegfried's kecken Horn-Ruf (70). Zu den Klängen des Siegfried-Motiv's (63) erwidert Brünnhilde weiter, dass der meineidrächende Speer Hagen's für den Wälsung zu schwach sei. Doch dies Alles schreckt Alberich's Sohn nicht ab. Er tritt ihr näher (Mordgier-Motiv [104]) und raunt ihr zu der mystischen Flacker-Cromatik Loge's (19) zu, sie möge ihm Siegfried's verwundbare Stelle verrathen. Noch einmal versenkt sich Brünnhilde in die Erinnerung an das schöne Einst (Motiv der Liebes-Seligkeit [90]); dann erzählt sie Hagen, während die Synkopen des Rache-Motiv's der Nibelungen (31) wieder lebendig werden (auch das Siegfried-Motiv [63] und die Schwert-Fanfare [47] hören wir), dass Siegfried nur bei einem Angriff im Rücken verwundbar sei. „Und dort trifft ihn mein Speer!“ donnert Hagen furchtbar, sich rasch von Brünnhilde an Gunther wendend. Die letzten Worte tönen nach einem molto crescendo im Rachebund-Motive (110) aus. Mit diesem Verrathe hat sich Brünnhilde dem Bunde ergebên. Jetzt gilt es, noch Gunther zu gewinnen, auf den Hagen mit den Harmonie'n des Sühne-Motiv's (103) einzuwirken sucht. Gunther macht zunächst

Ausflüchte durch Schilderung seiner jammervollen Lage (Entsagungs-Motiv [10]). Da packen ihn Hagen und Brünnhilde zum Rachebund- (110), Frohn- (6), Entsagungs- (10) und Blutsbrüderschaft-Motiv bei seiner Ehre. Immer leidenschaftlicher wird die Musik, je mehr die Beiden auf ihn eindringen (Brünnhilde: „Doch des Einen Tod [Mordgier-Motiv [104] taugt mir [Motiv 94] für Alle; Siegfried falle [104] zur Sühne für sich und euch!“). Noch zaudert Gunther, vor die schreckliche Frage gestellt; der Gedanke an seine Schwester Gutrune (Motive 100 A und B) lässt ihn zurückschrecken. Gutrune's Name entfesselt in Brünnhilde natürlich neue Leidenschaften. Endlich macht Hagen den teuflischen Vorschlag: „Muss sein Tod sie betrüben, verhehlt sei ihr die That. Auf munteres Jagen ziehen wir morgen; der Edle braust uns voran: ein Eber bracht' ihn da um!“ — Endlich lässt sich denn auch Gunther überreden und mit den Worten: „So soll es sein! Siegfried falle!“ beginnt der wilde „Drei-Gesang des Mord-Schwures“, dem vornehmlich das Sühne- (103) und Rache-Motiv (31) zur Grundlage dienen. Mit elementarer Macht wälzt er sich vernichtend daher. Bei der Anrufung Wotan's am Schlusse hören wir das Walhall-Motiv (11) klagend. Plötzlich brechen mit dem Mordgier-Thema (104) die wilden Harmonie'n ab, jubelnd setzt der Hochzeits-Ruf (16) ein. Der schreckliche Kontrast zwischen der Lust in der Burg und der düsteren Stimmung draussen wird fortgesetzt bis zum Schlusse des Nachspiels. Hochzeits-Ruf und das auf der tritonischen Dissonanz aufgebaute Rachebund-Motiv (110) streiten sich um den Platz; das letzte bleibt Sieger. Der Braut-Zug ist unterdessen aus der Halle getreten; Siegfried wird auf einem Schild, Gutrune auf einem Sessel getragen. Man führt Opfer-Thiere und Geräthe den Berg hinan den Altären zu. Nur mit sichtbarem Widerstreben und auf Zureden Hagen's schliessen sich Brünnhilde und Gunther dem Zuge an, während die Mannen auf ihren Stier-Hörnern den Hochzeits-Ruf blasen. Der Vorhang fällt. Wild braust über den Jubel im fff das Rachebund-Motiv (110) hinweg.

III. Aufzug.
1. Szene.

Wenn schon die Gegensätze in schärfster Form am Schlusse des zweiten Aufzuges miteinander kämpften, der dritte Aufzug

überbietet hierin sowohl, wie in der Steigerung der dämonischen Leidenschaftlichkeit alles Vorangegangene. Aus der gewitterschwülen Atmosphäre werden wir herausgerissen und mitten in die köstliche Romantik eines jener wilden Wald- und Felsen-Thäler am Rheine versetzt, der seine grünen Wogen im Hintergrunde vorbeiwälzt. In ihnen schwimmen Woglinde, Wellgunde und Flosshilde, die drei Rhein-Töchter, wie in einem Reigen-Tanze im Kreise umher.

Die kurze Orchester-Einleitung bringt die Horn-Fanfare Siegfried's (70) mit dem Echo zum Zeichen, dass die verhängnissvolle Jagd begonnen hat. Mit einem abstürzenden Sechzehntel-Laufe setzt die Hagen's List bezeichnende tritonische Dissonanz (C-Fis) im tremolo ein, dazu das Frohn-Motiv (6) und von den fernen Hörnern geblasen der Hochzeits-Ruf (106), indessen Hagen's Stier-Horn sein eintöniges, langgezogenes C vernehmen lässt. Noch einmal dringt der munter hüpfende Triolen-Rhythmus des Horn-Rufes (70) an unser Ohr, dann verrathen die Motive des Werdens (1 B), des Rheingoldes (8 D) und die Rheingold-Fanfare (8 B), dass wir im Bereiche der gleissenden Wasser-Nixen sind.

Der nunmehr nach dem Aufzuge des Vorhanges beginnende Drei-Gesang der Rhein-Töchter ist wohl selbst dem, der die „Götterdämmerung“ als Drama noch nicht auf der Bühne sah, aus Aufführungen der Wagner-Vereine oder anderer musikalischer Körperschaften bekannt. Eine Fülle des unvergleichlich Schönen bietet sich da auf einen verhältnissmässig engen Raum ausgegossen, „neue köstlich auf- und niederrieselnde, plaudernde Wellen-Figuren“, dazwischen das ausgelassene Jauchzen und Plätschern der Nixen in kühler Fluth, dann wieder ihre Klage um den verlorenen Ring, ihre Neckereien. Das Emporheben zur Tragik der dramatischen Situation erscheint in diesem Jubel so flüchtig, wie der leichte Schatten einer Wolke über frühlingsgrüne, lachende Fluren. — Ich führe zunächst die neuen Figuren und Motive an, die Wagner benutzt, um die Wonne der Rhein-Töchter in glitzernder Fluth zu schildern:

111. *Lebhaft, doch mässig im Zeitmaass*

A. B.

p

dolce ed espressivo

C.

tr *tr* *tr*

D.

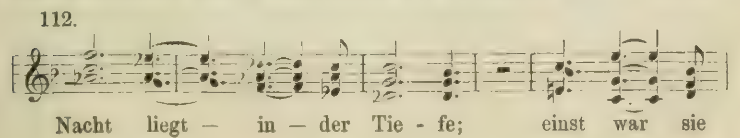
tr

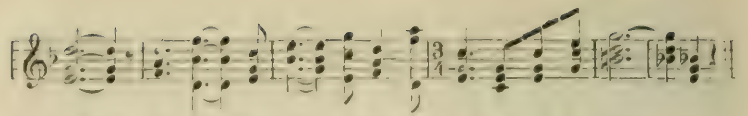
tr

p

111 A bezeichnet das Emporsteigen aus der Tiefe als körperliche Bewegung, im Gesang den Anlauf zu dem in 111 B ausgeführten Aufjauchzen, das in C absteigt, dann wieder anschwillt und in D seinen Höhepunkt mit dem Abgange erreicht. Eine elegischere Färbung gewinnt der Drei-Gesang in der Klage um den Verlust des Ringes. Ich führe nur die Gesangs-Stimmen an, indem ich bemerke, dass die Begleitung das Murmelnde und Plätschernde des Beispiels 111 beibehält:
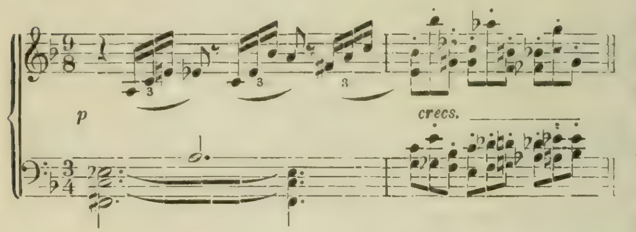
112.





Dieses Trio erscheint später bei den Worten: „Liess er es (nämlich das Gold) uns!“ wieder, als sie von Siegfried, dem Besitzer des Ringes, reden. Aus dem munteren Reigen werden sie durch die nahe Horn-Fanfare (70) Siegfried's aufgeschreckt. Schnell tauchen sie unter: „Lasst uns' berathen!“ bringt wieder eine neue Figur. Wolzogen nennt sie das Nixenspott-Motiv. Obgleich die Bezeichnung etwas einseitig ist und namentlich nicht auf die ernsten Stellen passt, in denen das Motiv dominirt, will ich sie dennoch beibehalten:

113.



Siegfried erscheint auf dem Abhange in vollen Waffen. Ein Albe mag ihn irre geführt haben; er verlor des Wildes Spur. Unter den aufsteigenden Terzsext-Akkorden 111 A tauchen die Rhein-Töchter wieder auf und beginnen mit Siegfried eine neckische Unterhaltung. Was er ihnen biete, wenn sie ihm das entlaufene Wild verschafften? — Sie möchten es selbst bestimmen, da er noch beutelos sei. — Rheingold-Motiv (8 D) und Fanfare (8 B) leiten in das Ring-Motiv über; des Rheines schlaue Töchter verlangen das sehnlichst begehrte Gold. Siegfried meint: „Einen Riesenwurm (Motiv 27) erschlug ich um den Reif (Rache-Motiv [31], denn Fafner's Tod ist der erste Rache-Akt der Schwarz-Alben), für eines schlechten Bäres Tatzen böt' ich ihn nun zum Tausch?“ — Die Rhein-Töchter necken ihn mit seinem Geize: „So schön, so stark, so begehrenswerth! Wie schade, dass er geizig ist!“ — Lachend tauchen sie hinab. Siegfried tritt näher an das Ufer. Es thut ihm leid, dass er

den Ring nicht hingab. Er ruft die Nixen von neuem herbei und hält ihnen das Gold hin. Diese weisen feierlich das Angebot zurück (Rheingold-Fanfare [8 B] und Ring-Motiv [9]); er solle den Ring nur behalten, der Unheil brächte. Auf seine Aufforderung hin erzählen sie, dass an dem Reife ein Fluch hafte, der seinen Besitzer dem Tode weihe (Alberich's Fluch-Motiv [30]). Siegfried würde ebenso fallen, wie Fafner (Rachebund- [110] und Frohn-Motiv [6]), wenn er nicht das Gold den sühnenden Fluthen des Rheines überantworte (Götterdämmerungs-Motiv [34] mit dem Hinweis auf das bevorstehende Ende Walhalls). Der Wälsung glaubt nunmehr, die Nixen wollen ihm das Kleinod mit List abtrotzen; ihren eindringlichen Warnungen gegenüber bleibt er kalt und pocht auf die Kraft seines Schwertes, das Wotan's Speer (Motiv 12) zerschwang. Zwar hat ihn Fafner (81) vor dem Fluche des Ringes gewarnt, allein sein Trotz bäumt sich auf: „Doch droht ihr mir Leben und Leib, fasste er nicht eines Fingers Werth, den Reif entringt ihr mir nicht!“ Dieselben Harmonie'n begleiten diese Stelle, wie die Worte Alberich's in der 4. Szene des „Rheingold“: „Dem Tode verfallen fessle den Feigen die Furcht.“ Zum Zeichen dafür, dass Siegfried das Leben gering achtet, wirft er uralter Sitte gemäss eine Erd-Scholle über sein Haupt. Wild aufgeregt über den Thoren, schwimmen die Rhein-Töchter in weiten Schwenkungen dicht an das Ufer heran; ihr Gesang, dem bei Woglinde's Worten: „Ein hehrstes Gut ward ihm gegönnt“, Wagner das Brünnhild'-Motiv (94) unterschiebt, ist auf den Motiven 111, 113 und 9 aufgebaut. Dann wendet sie sich dem Hintergrunde zu, wieder in schmeichelnde Weisen übergehend. Siegfried schaut ihnen träumerisch nach und vermehrt ihren Gesang durch eigenes Eingreifen zum Quartett. Immer mehr entfernen sich die Stimmen, bis sie endlich im Gemurmel der Wellen verhallen. Siegfried wird aus seinem Sinnen aufgeschreckt durch den von fernen Hörnern geblasenen Hochzeits-Ruf (106), dem düster und bedeutungsvoll das Fluch-Motiv Alberich's (30) vorangeht, das Frohn-Motiv (6) folgt. Auf Hagen's Ruf antwortet Siegfried mit seiner Horn-Fanfare (70).

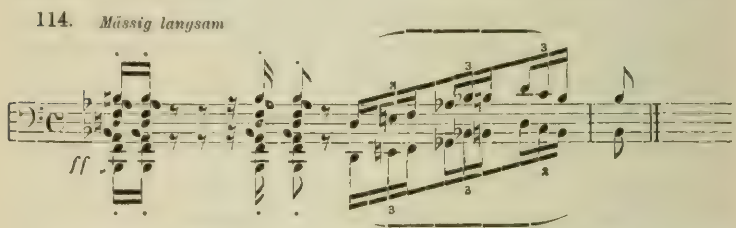
2\. Szene. Der Jagd-Tross strömt zusammen, voran Hagen und Gunther. Das geschättige Leben der Herbeieilenden und sich um Siegfried Schaarenden schildert das zur lebhaften Begleit-Figur im Triolen-Rhythmus ausgesponnene Horn-Thema (70), unter das sich der Hochzeits-Ruf mischt. Die Schläuche und Trink-Hörner werden hervorgeholt. Aus dem Gunther- (97) und Hagen-Motive (96) entwickelt sich eine muntere Jagd-Weise, als Hagen fragt, wo Siegfried seine Beute birgt. Bei Siegfried's Erwiderung: „Schlimm steht es um mein Mahl; von eurer Beute bitte ich für mich!" —, erhält das Hagen-Motiv (96) einen neuen Nachsatz, mit dem es sich häufig, so z. B. bei den Worten: „Hei, Gunther, grämlicher Mann!" wiederholt. Den erstaunten Jagd-Genossen erklärt Siegfried: „Auf Wald-Jagd zog ich aus, doch Wasser-Wild zeigte sich nur: war ich dazu recht berathen, drei wilde Wasser-Vögel hätt' ich euch wohl gefangen, die dort auf dem Rheine mir sangen: Erschlagen würd' ich noch heut'." Von den ersten Worten ab wogen wieder die köstlichen Klänge des Rheintöchter-Terzetts (111) auf und nieder; bei der Todes-Prophezeiung schreckt Gunther aus düsterem Nachdenken auf und blickt Hagen schuldbewusst an. Das Motiv des Rache-Bundes (110), vereint mit dem Frohn-Motiv (6), ertönt schauerlich mahnend. Als Siegfried Gunther zutrinkt, macht sich auch das Sühne-Motiv (103) mit seinen verminderten Septimen wieder geltend, später des listigen Loge Chromatik („So misch' es mit dem deinen!" und: „Lass' das ein Labsal sein!"); denn Tücke umgarnt ihn, den Arglosesten aller Menschen. Um den mürrischen und verdriesslichen Gunther wieder aufzuheitern, erklärt sich Siegfried bereit, eine Mähr aus seinen jungen Tagen zu singen. Lockend haben sich Schmiede- (22) und Waldvogel-Motiv (83) schon vernehmen lassen; so hebt er denn an mit der Geschichte seines an Geschehnissen reichen Lebens.

Es ist, als wollte uns der Tondichter noch einmal emporheben zu der vollen Höhe und Grösse dieser Helden-Gestalt, als sollten wir seinen hehren Charakter noch einmal umwoben vom Nimbus des Ideals schauen, um dann, nachdem Siegfried in den Abgrund des Todes gestossen worden ist, in tiefer Wehmuth den Verlust

des Göttlichen zu empfinden. Die bekannten Bilder aus Siegfried's Leben zieh'n an unserem Auge vorüber: Bei Mime mit den Motiven der Spezial-Kunst des Nibelungen-Zwerges, der Schmiede-Arbeit (22) und des Sinnens (24). Wir hören Anklänge an Mime's Lied: „Als zullendes Kind zog ich dich auf"; dann entsteht Nothung (Schwert-Fanfare [47] und „Nothung! Neidliches Schwert!" [78]). Fafner fällt unter Nothung's Streichen vor Neidhöhle (Motiv 27) und das entzückende Waldweben (82) mit des Vogels geschwätzigem Ruf (83) entrückt uns in des Urwaldes Pracht. Wir hören das Flüstern der Wipfel, das Rauschen des Zephirs in den Kronen der Bäume. Die Harmonie'n, die Mime's Tücke beim Kochen des Sud erläuterten, kehren wieder; Mime fällt. — Weiter lässt der vergessenmachende Zauber-Trank (101) Siegfried nicht zurückdenken. Darum träufelt ihm Hagen heimlich einen Saft in's Trink-Horn, der den Bann des Zauber-Trankes hebt. Zu den Klängen des Vergessenheits-Thema's (101) trinkt der Wälsung; sofort stellt sich als Zeichen der langsam wiederkehrenden Erinnerung das im poco ritard erweitert wiedergegebene Motiv der heroischen Liebe Brünnhilde's zu Siegfried (95) ein, dem das Brünnhild'-Motiv (94) im espressivo auf dem Fusse folgt. Weiter nimmt das Orchester das Waldweben (82) auf; Siegfried erzählt, wie ihm das Vöglein vom Felsen, von Loge's Waber-Lohe und dem schlafenden Helden-Weibe zuzwitscherte. Er durchschritt die Brunst (Feuerzauber-Motiv [20]) und fand Brünnhilde schlafend. Die dem Freia-Motiv (21) nachgebildeten Ton-Folgen (vergl. „Siegfried", Aufzug III, Szene 3, im Anfang) lösen sich in die Schicksals-Frage (60), in das Schlummer-Motiv (67) und die stolze Weltbegrüssungsweise (88) auf, während Siegfried wie entrückt beichtet, dass er Brünnhilde wach küsste und brünstig von ihren Armen umschlungen ward.

Jäh fährt Gunther auf. Zwei Raben, Wotan's Gesandte, fliegen zu den Harmonie'n des Loge-Motiv's (19) aus einem Busche auf und kreisen über Siegfried. Zur flackernden Chromatik des listigen Feuer-Gottes fragt Hagen den Wälsung, ob er wisse, was die Raben raunten. Wie sich Siegfried umwendet, bietet er Hagen seinen Rücken, und dieser stösst ihm den

schweren Jagd-Speer, bei dessen Spitze jener schwur, bis tief in's Herz hinein. Schaurig erschallen im ff Alberich's Fluch-30) und das Frohn-Motiv (6). In wildem Aufschrei bäumt sich Siegfried zu seinem stolzen Motive (63) noch einmal empor, um den frechen Mörder mit seinem Schilde zu zermalmen; allein die Kraft verlässt ihn, unter einem jäh niedersausenden Sextolen-Laufe stürzt er zu Boden. Vor Entsetzen sind alle Anwesenden versteinert; ihre Stimmung schildert folgende Figur:



Wolzogen erklärt in seinem schon oft erwähnten Kommentar zum Nibelungen-Ring (I) die erschütternde Szene mit ihrer Ton-Malerei folgendermassen: „Einmal noch ringt sich das Siegfried-Motiv halb empor; der Held stürzt über dem Schilde mit einem jäh niederfahrenden Sextolen-Laufe zusammen, der in einem athemlos stockenden Synkopen-Paare der Bläser, gefolgt von einer gespenstisch wie ein Todes-Seufzer nachwehenden Streich-Instrument-Figur, erstirbt. Wie diese furchtbare Stimme des Todes diminuendo sich wiederholt, werfen Gunther und die Mannen ihr entsetztes: „Hagen, was thust du?“ in abgebrochenen Tönen hinein. Der aber kehrt sich mit dem starren Rechts-Motive (Sühne-Motiv [103]) ab: „Meineid rächte ich“ —, die Synkopen hallen piano nach, von der Schicksals-Frage (60) in Pausen ernst unterbrochen. Was soll diesen Schrecken noch überbieten? Die Vernichtungs-Arbeit der Nibelungen scheint ja vollendet; in diesen Synkopen (31) fällt ihr letzter Schlag, und die sterbende Natur haucht ihren letzten Seufzer aus in jener unheimlichen Triolen-Figur.“

Hagen, der Mörder, hat sich in der anbrechenden Dämmerung einsam über die Höhe verloren, Gunther über den von zwei Mannen sitzend erhaltenen Siegfried schmerzergriffen ge-

beugt. Da schlägt der todtverwundete Wälsung noch einmal die Augen glanzvoll auf; zu den rauschenden Harfen-Akkorden des Weltbegrüssungs-Motiv's (88) entquillt es seinen Lippen: „Brünnhilde! Heilige Braut! Wach' auf! Oeffne dein Auge! Wer verschloss dich wieder in Schlaf? Wer band dich in Schlummer so bang?" (Schicksals-Frage [60].) Nun erschallt im pp das stolze Siegfried-Motiv (63): „Der Wecker kam; er küsst dich wach, und der Braut bricht er die Bande: da lacht ihm Brünnhilde's Lust. Ach! (Liebesgruss-Motiv [89].) Dieses Auge ewig nun offen! Ach, dieses Athem's wonniges Wehen! (Motiv der Liebes-Seligkeit [90].) Süsses Vergehen, seliges Grauen! Brünnhild' bietet mir Gruss!" Mit der Schicksals-Frage auf den Lippen haucht er den letzten Seufzer aus. Er sinkt zurück, in regungsloser Trauer (114) umstehen ihn die Freunde. Das Liebesleid-Motiv der Wälsungen (42) löst sich mit der düsteren Trauer-Figur ab (114), indess die Nacht hereinbricht und die Mannen auf Gunther's Wink die Leiche Siegfried's erheben und mit ihr langsam der Felsen-Höhe zuschreiten.

Das Orchester stimmt hierzu den gewaltigen, tieferschütternden Trauer-Marsch an, der eine Rekapitulation der trüben Erlebnisse des ganzen Wälsungen-Geschlechtes bringt; allein, wie Wolzogen bedeutungsvoll sagt, „alles bisher Sinnlich-Leidenschaftliche, Dramatisch-Tragische wird zum geistig in die schöne Form gebändigten Monumentalen." Von dem furchtbaren Ereignisse der jüngsten Vergangenheit und ihrer Wirkung auf unser Herz (Motiv 114) ausgehend, ruft die Musik zunächst durch das Heroen-Motiv der Wälsungen (45) die Erinnerung an Siegmund und Sieglinde wach, zugleich auch den Tod des letzten Wälsungen-Sprosses erläuternd. Beim weichen zweiten Theile dieses Motiv's (45) bricht der Mond durch die Wolken und beleuchtet immer heller den die Berg-Höhe erreichenden Zug. Es reihen sich hieran die Motive des matten Wälsung (39) und der Liebe (41). Während die Trauer-Figur (Sextolen aus Beispiel 114) vom pp an sich gewaltig steigert, ist der Leichen-Zug hinter der Höhe verschwunden. Nebel sind vom Rheine aufgestiegen und erfüllen bald die ganze Thal-Schlucht, die so

den Blicken des Zuschauers entzogen wird. Das erwähnte crescendo erreicht seinen Gipfel-Punkt in der Schwert-Fanfare (47), die schmetternd hinansteigt. Das Motiv der regungslosen Trauer verwendet Wagner in Dur zu einem trionfale (fff), als gälte es, den Todten glücklich zu preisen und sein unvergängliches Heldenthum zu feiern. Dazwischen ist das Siegfried-Motiv (63) wehmüthig klagend eingeschoben. Weiter erschallt als dritter Höhepunkt der Trauer-Musik im Trompeten-Geschmetter der Horn-Ruf Siegfried's (70), aber in der breiten ritterlichen Form, wie wir ihm im Vorspiele zur „Götterdämmerung" begegnet sind. Aus ihm löst sich im diminuendo das Brünnhild'-Motiv (94); mit Motiv 114 schliesst die Szene, nachdem sich die dichten Nebel vertheilt und den Blicken die Halle der Gibichungen wie im ersten Aufzuge enthüllt haben.
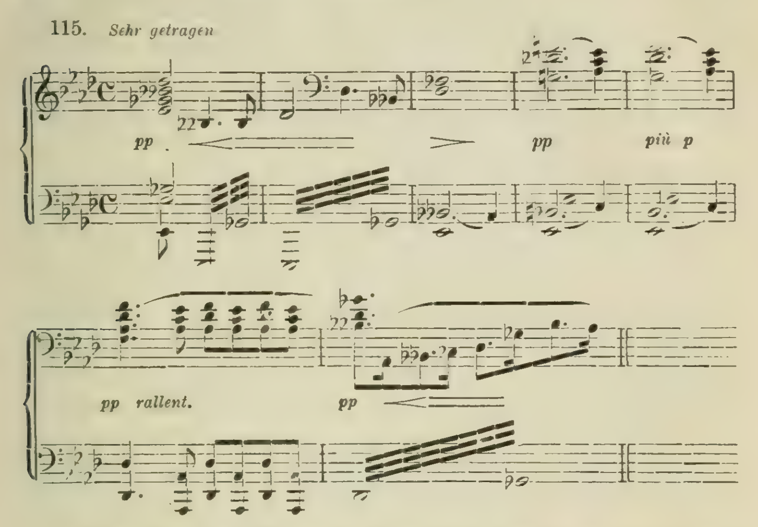
3. Szene. Es ist Nacht. Der Mond spiegelt sich auf dem Rheine. Das klagende Rheingold-Motiv (8 D) leitet vereint mit dem Herrscher-Ruf der Nibelungen (25), die sich nach Siegfried's Tode für Herren der Situation halten, und dem Horn-Rufe (70) in Moll die dritte Szene ein. Gutrune, durch ängstliche Träume vom Lager gescheucht, betritt die Halle. Das Schaurige der nächtlichen Stille wird durch Wiederkehr der Grusel-Figur aus dem „Siegfried" (77) in der Umgestaltung verstärkt. Brünnhilde (Motiv 94 und Schiksalsfrage [60]) ist nicht in ihrem Gemache; sie schritt zum Rheine hinab. Der Hochzeits-Ruf (106) lässt Gutrune ängstlich aufschrecken. Plötzlich vernimmt sie aus der Ferne Hagen's in der stöhnenden Sekunde des Frohn-Motiv's (6) gehaltenen Ruf: „Hoiho! Wacht auf! Lichte, Lichte helle Brände! Jagd-Beute bringen wir heim!", dazu im Basse das furchtbare Rachebund-Motiv (110). Hagen langt in der Halle an, zur tritonischen Dissonanz die Ankunft des todten Siegfried zu melden, der, wie er angiebt, einem wilden Eber zur Beute fiel. Männer und Frauen mit Lichtern und Feuer-Bränden geleiten in grosser Verwirrung den Zug der mit Siegfried's Leiche Heimkehrenden. In der Mitte der Halle legen sie den Todten auf einer Erhöhung nieder. Unter wildem Aufschrei stürzt sich Gutrune über den Entseelten. Gunther bemüht sich mit schmeichelnden Worten um die Ohnmächtige.

Diese kommt unter den dumpfen Schlägen des Motiv's 114 allmählich zu sich. „Siegfried! Siegfried erschlagen!", tönt es schmerzlich von ihren Lippen. Ihr weiblicher Instinkt glaubt nicht die Mär Hagen's vom Eber, er weiss die Mörder des Gatten zu finden. In einem wilden Ausbruch der Leidenschaft stösst sie Gunther von sich: „Wehe! Sie haben Siegfried erschlagen!" wiederholt sie in furchtbarer Gewissheit. In den Harmonie'n des Sühne-Motiv's (103) bezeichnet Gunther Hagen als verruchten Thäter. Trotzig erwidert dieser: „Bist du mir gram darum?" und Gunther entgegnet im Schwur- (109) und begleitenden Mordgier-Motiv (104): „Angst und Unheil greife dich immer!" Mit furchtbarem Trotze und zum Schwur- (109) wie Sühne-Motiv (103) gesteht Hagen den Mord ein und verlangt als Beute-Recht den Ring an des Todten Hand. Ring-Motiv (9) und Thema der Nibelungen-Rache (31) beginnen abwechselnd zu herrschen. Gunther weist diesen Anspruch ab. Da zieht Hagen zu Alberich's Fluch-Motive (30) sein Schwert und schlägt im Gefechte Gunther todt zu Boden. Weil auch er ein Opfer des Ringes geworden ist, begleitet seinen Fall das Motiv 9. Mit dem Rufe: „Her den Ring!" greift Hagen nach Siegfried's Todten-Hand. Die blitzende Schwert-Fanfare (47) erklingt und drohend hebt sich die kalte Hand gegen Hagen empor. Alles bleibt in Schauder regungslos gefesselt. Da tritt Brünnhilde zu den ab- und aufsteigenden Akkorden des Götterdämmerungs- (34) und Nornen-Motiv's (33) feierlich vor: „Zur Rache schreitet sein Weib! Nicht erklang mir würdige Klage (Schicksals-Frage [60] und Rechtfertigungs-Motiv [66]), des höchsten Helden werth." Wild emporspringend, will Gutrune die Nahende verjagen, doch Brünnhilde macht (Gutrun-Motiv [100a]) ihr älteres Anrecht an den Dahingeschiedenen mit überlegener Ruhe geltend. Jetzt erst merkt Gutrune, dass Brünnhilde die Traute war, die Siegfried durch das Gift des Zauber-Trankes (101) vergessen sollte. Mühsam schleppt sie sich zu Gunther's Leiche, über welche sie ersterbend niedersinkt, indess Hagen, trotzig auf Speer und Schild gelehnt, in finsterem Sinnen dasteht. Die Schicksals-Frage (60) lässt sich schwermüthig und klagend vernehmen.

So leitet Wagner den letzten Abschnitt seines Drama's ein: Brünnhilde's Sühne und den Untergang der alten Götter-Welt.
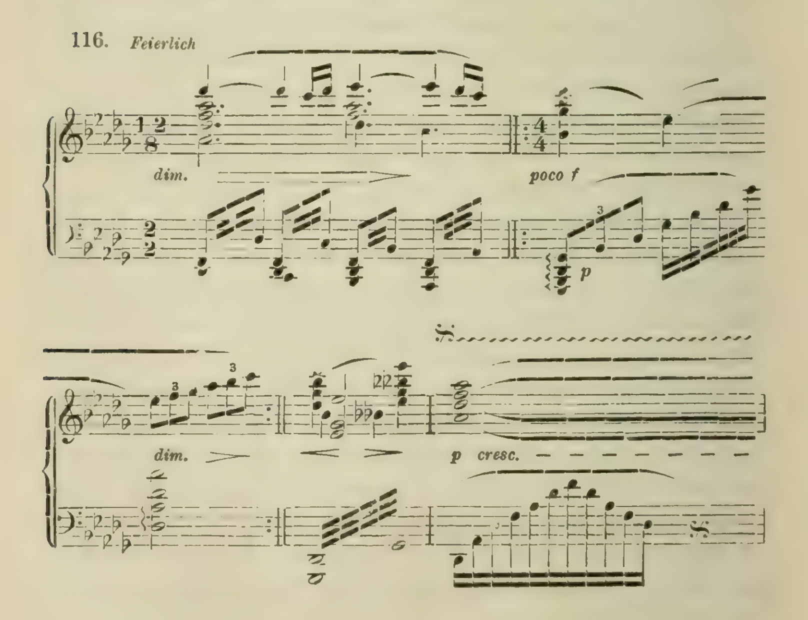
Brünnhilde ist ganz wieder Walküre geworden. Das Göttermacht-Motiv (75), unter dessen Oktaven sie den Mannen befiehlt, starke Scheite am Ufer des Rheines zu schichten, giebt die erste Andeutung, weiter auch das immer mehr die Oberhand gewinnende Walküren-Thema (53). „Hoch und hell lod're die Gluth (Feuer-Zauber [20]), die den edlen Leib des hehrsten Helden verzehrt (Siegfried-Motiv [63]).“ Unterdessen schichten die Mannen am Rheine einen grossen Scheiter-Haufen auf, den die Frauen mit Blumen, Kräutern und Decken schmücken. Die Mienen Brünnhilde's, deren Augen sich nicht vom Antlitze des todten Siegfried's wenden, nehmen eine immer sanftere Verklärung an. Endlich beginnt sie zum Motiv ihres sel'gen Liebes-Grusses (89) ihren letzten, feierlichen Rechtfertigungs-Gesang: „Wie Sonne lauter strahlt mir sein Licht; der Reinste war es, der mich verrieth! Die Gattin trügend, treu dem Freunde, von der eig'nen Trauten, einzig ihm theuer, schied er sich durch sein Schwert (Schwert-Fanfare [47]). Aechter als er schwur Keiner Eide, treuer als er liebt Keiner Verträge, laut'rer als er liebte kein And'rer: und doch alle Eide, alle Verträge, die treueste Liebe, trog keiner wie Er! (Während bis hierher das Motiv des Liebes-Grusses [89] dominirte, stellt sich nunmehr die Rechtfertigungs-Melodie [66] ein.) Wiss't ihr, wie das ward (Schicksals-Frage [60])? Oh ihr, der Eide ewige Hüter (Walhall-Motiv [17])! Lenkt euren Blick auf mein blühendes Leid; erschaut eure ewige Schuld (Motiv 68)! Meine Klage hör', du hehrster Gott! Durch seine tapferste That, die so tauglich erwünscht, weihtest du den, der sie gewirkt, dem Fluche, dem du verfielst. Mich musste der Reinste verrathen, dass wissend würde ein Weib (Motiv 60)! Weiss ich nun, was dir frommt (60)? Alles weiss ich, Alles ward mir nun frei. Auch deine Raben hör' ich rauschen; mit bang ersehnter Botschaft send' ich die Beiden nun heim. Ruhe, ruhe, du Gott!“ — Bei den letzten Worten vereinigen sich Alberich's
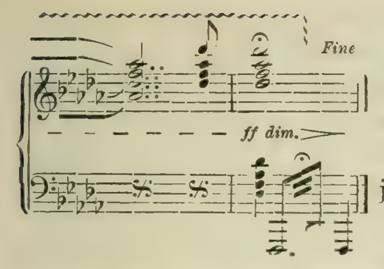
Fluch- (30). Rheingold- (8 D). Walhall- (11) und Götternoth-Motiv (57) zu folgender Begleitung:



Sie winkt den Mannen, Siegfried's Leiche auf den Scheiterhaufen zu tragen; zuvor zieht sie jedoch von Siegfried's Finger den Ring ab und betrachtet ihn (Ring- [9] und Nornen-Motiv [33]): „Mein Erbe nun nehm' ich zu eigen (9). Verfluchter Reif (9)! Furchtbarer Ring! (Frohn-Motiv [6].) Dein Gold fass' ich und geb' es nun fort. Der Wasser-Tiefe (Motiv 111 A) weise Schwestern (Rheintöchter-Motiv [2]), des Rheines schwimmende Töchter, euch dank' ich redlichen Rath. Was ihr begehrt, ich geb' es euch (Rheingold-Fanfare [8 B]); aus meiner Asche nehmt es zu eigen! Das Feuer, das mich verbrennt, rein'ge vom Fluche den Ring! — Ihr in der Fluth (111 D) löset ihn auf und lauter bewahrt (Rheingold-Motiv [8 D]) das lichte Gold (Ring-Motiv [9]), das euch zum Unheil geraubt." — Sie hat den Reif sich angesteckt und entreisst einem Manne den mächtigen Feuer-Brand. Das Speer-Motiv (12) leitet in Loge's Chromatik (19) über, die jetzt im ff prasselnd und züngelnd sich erhebt: „Fliegt heim, ihr Raben!", ruft sie, den Feuer-Brand schwingend. Raunt es eurem Herrn, was ihr am Rhein gehört! An Brünnhilde's Felsen fahrt vor-

bei! Der dort noch lodert, weiset Loge nach Walhall! (Götterdämmerungs- [34] und Nornen-Motiv [33].) Denn der Götter Ende dämmert nun auf. So werf' ich den Brand in Walhall's prangende Burg!" Im ff fällt das Walhall-Motiv (11) ein, löst sich aber durch das Ring-Motiv (9) in die flimmernde Loge-Chromatik auf. Denn Brünnhilde hat den Brand in den Holz-Stoss geworfen, auf dem Siegfried's Leiche ruht. Prasselnd entzündet sich derselbe, zwei Raben sind vom Ufer des Rheines aufgeflogen und verschwinden nach dem Hintergrunde. Da führt man Grane, ihr Ross, herbei. Sein Anblick lässt in ihr das wilde Feuer der Wunsch-Maid wieder emporlohen. Das Walküren-Motiv (53) mit seinen jauchzenden Begleit-Figuren und den chromatischen Gängen braust auf, dazwischen ertönt das breite Siegfried-Motiv (63); so rüstet sie sich „zum erlösenden Sühne-Tode der Liebe". Diese Sühne findet in ihrem eigenen Sterbe-Gesange einen ergreifenden Ausdruck durch das Liebessühne-Motiv, das ich hier zitire, wie es sich am Schlusse des Ton-Drama's verklärend einstellt:





Es hebt an bei den Worten „Fühl' mein' Brust auch, wie sie entbrennt“, und wird durchzogen von dem Jauchzer des Walküren-Rufes (54): „Heiajaho! Grane! Grüss' deinen Herrn! Siegfried! Siegfried! Sieh! Selig grüsst dich dein Weib!“ — Sie hat sich auf Grane geschwungen und sprengt (Walküren- [53] und Ritt-Motiv [62]) mit einem Satze in den brennenden Scheiterhaufen. Sogleich prasselt der Brand hoch auf (Feuerzauber-Motiv [20] in ff und Loge-Chromatik [19]), so dass der ganze Raum vor der Halle ein Flammen-Meer zu sein scheint. Dann erlischt plötzlich der Gluth-Schein und lagert sich am Horizonte als dunkle Wolke. Der Rhein schwillt an und wälzt seine Fluthen über die Brand-Stätte, auf den Kämmen der Wogen tauchen die Rhein-Töchter (Rheintöchter-Motive 1, 2, 8, 111) auf, um den Ring als ihr Eigenthum zu beanspruchen. Hagen, der bislang angstvoll das Benehmen Brünnhilde's verfolgt hat, stürzt jetzt mit dem Aufschrei: „Zurück vom Ring!“ wie wahnsinnig in die Fluth. Die Rhein-Töchter umschlingen ihn und ziehen ihn mit sich hinab in die Tiefe, während Flosshilde jubelnd den wiedergewonnenen Reif emporhält (Motiv 2). Der Rhein tritt in sein altes Strom-Bett zurück, die Rhein-Töchter schwimmen, lustig mit dem Ringe spielend, in der krystallklaren Fluth auf und nieder, während sich der Himmel öffnet und die erstaunten Gibichungen-Mannen den Götter-Saal Walhall's erblicken, in den die Flammen schlagen. Gewaltig braust die Verfolgungs-Figur (59) mit dem Walhall-Motive (11) im ff dahin. Zum letzten Male erschallt das Siegfried-Motiv (63); beim Nieder-Zittern des Götterdämmerungs-Motiv's (34) geht der alte Götter-Himmel in Flammen auf und das Liebessühne-Motiv (116) verhaucht in den rauschenden, die Erlösung bezeichnenden Harfen-Akkorden. — —

Den tieftragischen Abschluss der Tetralogie würdigt Porges (IX) in seiner feinfühligen, geistreichen Weise in folgender Betrachtung: „Die Ermordung Siegfried's ergreift uns mit einer er-

schütternden Gewalt, der gegenüber wir uns kaum mehr aufrecht zu erhalten vermögen. Im ersten Momente erfasst uns eine so furchtbar-dumpfe Betäubung, ein so vollständiges Aufhören jeder Lebens-Empfindung, dass uns dagegen selbst der schneidendste Schmerz noch als ein Wohlgefühl vorkommen würde. Aber eben jetzt, wo wir als Menschen wie vernichtet werden, feiert die tragische Kunst einen ihrer höchsten Triumphe. Wenn sie mit ihrem Zauber-Stabe uns berührt, so vermag sie es, in demselben Augenblicke, wo unser Geist wie umnachtet ist, den Gott in uns wachzurufen und uns den Weg zur Erlösung zu weisen. Dies ist es, wodurch die Trauer-Musik, in der das Schicksal des göttlichen Helden gleichzeitig beklagt und feiernd verherrlicht wird, eine so einzig grossartige und überwältigende Wirkung ausübt. Wir fühlen uns hier in eine Sphäre versetzt, in der von blos menschlicher Freude oder blos menschlichem Schmerze nicht mehr die Rede sein kann, und das empfinden wir besonders bei dem veränderten Charakter, den jetzt jene Themen an sich tragen, die in der „Walküre" zuerst aufgetreten waren. Sie machen nun den Eindruck, als wenn jetzt in ihnen auch der letzte Rest jener pathologischen Erregung des Gemüthes, aus der sie ursprünglich entstanden, durch die Erhabenheit des monumentalen Styles gänzlich vertilgt worden wäre. Und das gleiche Gepräge trägt auch das Ende des ganzen Werkes an sich, welches einzig mit dem Schlusse von Beethoven's neunter Symphonie verglichen werden kann, und bei dem der Gedanke in uns wach wird, dass hier durch Brünnhilde's sühnendes Selbst-Opfer die ganze Natur von dem durch den Menschen über sie gekommenen Fluche befreit werde." — —

„Gerathen ist ihm der Ring!" Diese Worte Loge's von Alberich passen auf die Tetralogie, die durch einen Zeitraum von bald zwei Jahrzehnten ihre Probe auf's Glänzendste bestanden hat. Ueber das Werk als Ganzes liesse sich noch Vieles sagen, namentlich über die leitenden Gedanken im Drama als solchem, über Wagner's Verwandtschaft mit Schopenhauer, ein Thema, das zu den interessantesten Entdeckungen führt (ich verweise hier auf Gjellerup's: „Ring des Nibelungen", vorletzter

Abschnitt: „Leitende Idee'n“ und: „Zur Würdigung der dichterischen Arbeit im Nibelungen-Ring“). Fast drängt es mich auch, von dem Zauber-Tranke Hagen's zu reden, der mir vom dramatischen Standpunkte aus nie recht klar geworden ist und mein Interesse für die Helden-Gestalt eines Siegfried anfänglich lähmte. Allein mir erscheint die Erörterung solcher Fragen am Abschlusse der vorstehenden Besprechung insofern nicht angebracht, als sie einmal bei minder skrupulös veranlagten Gemüthern die Wirkung stören und weiter auch zu unliebsamen Kontroversen führen könnte, die gerade unter den modernen Wagnerianern (das beweist die „weltbewegende“ König-Marke-Frage) nie zum Ende kommen können.

„Gerathen ist ihm der Ring“, der mit seiner Zauber-Kraft die Welt beherrschen wird. Tausende pilgern jährlich nach den Orten der Weihe, in denen die alten Helden-Gestalten des germanischen Mythos von Neuem zum Leben erstehen, und die Tausende kehren erquickt und gelabt heim. Gelungen ist das grosse Werk dem Meister,

„Der geführt und gefördert vom lauschenden Volke
Erneuert das Lied von den Nibelungen
Und in Siegfrieds-Sage und Walhall's Ende
Die heilige Halle des Helden-Ruhmes
Aus verwitterten Resten wieder gewölbt hat
Zum zeitendurchdauernden, doppelten Dom.“



In demselben Verlage (Roßberg'sche Buchhandlung in Leipzig) sind erschienen:

Zeitgenössische Tondichter.

Studien und Skizzen

von

M. Charles.
(Max Chop.)

Erster Band, 1888:
Vorwort. — Franz Liszt. — Richard Wagner. — Dr. Hans von Bülow. — Joachim Raff. — Max Erdmannsdörfer und Frau Pauline Erdmannsdörfer-Fichtner. — Dr. Carl Reinecke. — Dr. Johannes Brahms. — Anton Rubinstein. — Edvard Grieg. — Eduard Lassen und der Goethe'sche „Faust". — Josef Joachim und sein Konzert „in Ungarischer Weise". — Cyrill Kistler (aus dem Tagebuche des Verfassers). — Nachwort des Verfassers.

Neue Folge, 1890:
Vorwort. — Max Bruch. — Woldemar Bargiel. — Dr. Robert Franz. — Franz Lachner. — Viktor E. Neßler und sein „Trompeter von Säkkingen". — Josef Rheinberger. — Dr. Franz Xaver Witt. — Giuseppe Verdi. — Camille Saint-Saëns. — Charles François Gounod. — Peter Iljitsch von Tschaikowsky und die russische Musik. — Ein Virtuosen-Duo: Professor August Wilhelmj (Violine) und Gustav Láska (Kontrabaß). — Rezensions-Anhang über die ersten beiden Bände der „Zeitgenössischen Tondichter".

Preis für den Band broch. 4 Mark, fein geb. 5.50 Mark.

Aus den Urtheilen der Presse:

1. Band.

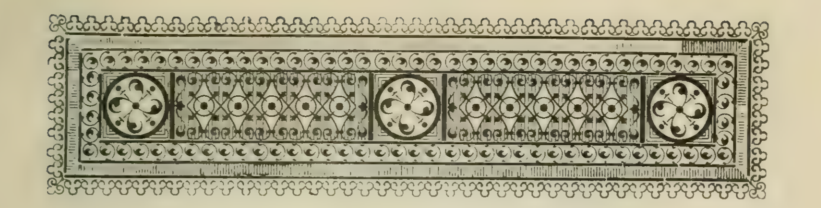
Dr. Otto Dienel: „Ein epochemachendes Werk, das seinen Verfasser als einen der besten und tüchtigsten Kritiker der Gegenwart kennzeichnet." —

„Musikalische Tagesfragen": „Es ist ein populäres Erzeugniß, — aber nicht populär im gewöhnlichen Sinne, sondern durchglüht von einem edlen Feuer hoher Begabung, das Werk eines überzeugungstreuen und für die höchsten Güter der Kunst voll begeisterten Mannes. . . . . Das Werk sei also überall warm empfohlen."—

„Schweizerische Musik-Zeitung": „Die einzelnen Essays sind frisch und flott geschrieben, gehen energisch auf den Kern der Sache los und treffen unserer Ansicht nach stets das Richtige . . ". —

„Musical World", Chicago: „The sketsches are admirably written and cannot fail to interest." —

„Das Archiv", bibliographische Wochenschrift: „In seinem Bestreben, der Allgemeinheit geläuterte Anschauungen der musikalischen Welt



„Parsifal."

„Ein schöneres, edleres Vermächtniss, als das Bühnenweih-Festspiel hätte der Meister uns nicht hinterlassen können. Wäre es möglich, dass das jemals in Erfüllung ginge: „Es soll eine Heerde und ein Hirt werden!" —, durch den „Parsifal" könnte es geschehen. Im Tempel des heiligen Gral sollten wir uns Alle die Hände zur Versöhnung reichen, zu welcher Religion sich auch Jeder bekennen möge. Nicht eine Oper war es, was wir sahen, — ein Mysterium erlebten wir."
Wilhelm Tappert.

„Wagner's „Parsifal" ist im hervorragenden Sinne unser National-Drama zu nennen. Ein solches soll, wie einst Aeschylos' „Perser" und Sophokles' Oedipus-Trilogie es gethan. einem weltgeschichtlichen Volke den Zeit-Punkt in's Bewusstsein rufen, in welchem es in der Welt-Geschichte steht und damit die Aufgabe klar machen, welche es in derselben zu lösen hat."
Ludwig Nohl.

„Wir dürfen auch das Weihe-Festspiel ein „Friedens-Werk" nennen; nämlich als das Symbol der höchsten Feier eines Volkes, das in der Mitte Europa's vor Allem die Aufgabe hat, eine Friedens-Macht zu sein, und in welchem daher alle diejenigen Regungen die sorgfältigste Stärkung und Pflege erheischen, welche, allein auf geistige Eroberung ausgehend, die Keime einer fruchtbaren, wahrhaft deutschen Friedens-Kultur in sich tragen. Auf diese Kultur-Regungen verweist uns der Künstler mit eindringendem Verständniss ihres innersten Wesens: dass unter ihnen die höchste, edelste Kunst, in der vollen Reinheit ihrer Ausübung, die förderlich wirksamste Macht sei, das bezeugt er uns auf's Neue, indem er die nächste „Weihe" der ihr gewidmeten „Bühne" zuwendet. Dringe sie von daher aus in den erhabenen Tönen des Gral-Kunstwerkes auch in das Leben des deutschen Volkes, möge uns zu keiner geringeren Wirkung das Friedens-Geläute der Glocken von der heiligen Burg des Grales erschallen!"
Karl Fr. Glasenapp.

„In der Presse begegnet man leider noch immer übelwollenden Auslegungen des „Parsifal“ — namentlich solchen, welche die sittlich-religiöse Tendenz desselben leugnen, — und es fehlt nicht an gläubigen Seelen im Publikum, die der Stimme eines Wagner feindlichen, in Vorurtheilen befangenen Kritikers mehr Gewicht beilegen, als den deutlichen Erklärungen des Meisters selbst über seine künstlerischen Absichten und Ziele in dem Werke, oder auch der unbestrittenen Thatsache, dass Hunderte von wahrhaft religiös gesinnten Zuhörern in Bayreuth die Vorstellung in tiefster Herzens-Ergriffenheit, und innerlich erhoben, verlassen haben!“ —

Albert Heintz.

1. Die Vorgeschichte des Bühnenweih-Festspiels.

Ich möchte an den letztangeführten, polemischen aber höchst berechtigten Ausspruch des bekannten, geistreichen Wagner-Forschers der „Neuen Musikzeitung“ anknüpfen, indem ich eine Goethe'sche Weisheit zitire. Der Altmeister sagt einmal: „Es begegnete mir und geschieht mir noch, dass ein Werk der Kunst beim ersten Anblick mir missfällt, weil ich ihm nicht gewachsen bin. Ahne ich aber ein Verdienst darin, so suche ich ihm beizukommen, und dann fehlt es nicht an den erfreulichsten Entdeckungen. An den Dingen werde ich neue Eigenschaften und an mir neue Fähigkeiten gewahr . . .“ Das Wort passt für alle Wagner'schen Tondramen, erhöhte Bedeutung gewinnt es jenem grossen Mysterium gegenüber, das des unsterblichen Meisters Schwanen-Gesang bildet.

Gestehe ich es offen ein, ich war selbst einstmals ein Gegner des „Parsifal“; — einstmals, d. h. als das Werk der Versöhnung nur aus den todten Buchstaben, vom blassen Papier zu mir sprach. Diese übernatürlichen Wesen, die Menschen nicht sind, trotzdem sie es sein sollen, die Götter nicht sein können, berührten mich im Verein mit den weltentrückenden Weisen so eigenartig, dass ich in einen vollständigen Zwiespalt mit mir selbst gerieth, — dass ich bei aller Begeisterung für die musikalischen Schönheiten im dramatischen Stoffe selbst Dinge entdeckte, welche auf einen Durchschnitts-Menschen seltsam wirken müssen. — Dann hörte ich das Evangelium der

Bruderliebe*) und des Glaubens in Bayreuth. „Wie ein Traum zog es an mir vorüber, wie ein Gruss aus einer anderen, besseren Welt. Süsse, weihevolle Schauer durchbebten mein Inneres, ich musste weinen, — weinen vor tiefer Ergriffenheit und war doch so unbeschreiblich selig.“ Das waren ungefähr die Worte, in denen ich mich brieflich über den empfangenen Eindruck einem gleichgesinnten Freunde gegenüber aussprach. — An dieser Anschauung hat die Zeit nichts geändert, sie hat nur die mehr durch Aeusserlichkeiten bedingte Begeisterung vertieft und im Herzen gefestigt. Und wie mir, so mag es Zahllosen gehen, welche des Glückes theilhaftig geworden sind, das Weihfestspiel da zu sehen, wo der Meister wirkte und von seinem genialen Schaffen ausruht. —

Diese Bemerkungen glaubte ich den geschichtlichen Notizen vorausschicken zu müssen. Es wäre möglich, dass dieser oder jener mit einem gewissen Vorurtheile den letzten Abschnitt meines Buches beginnt. In solchen Vorurtheilen wird die wankelmüthige und urtheilsunfreie Menschheit ja leider noch heute zu oft durch die Presse bestärkt, der es einen wahren Gaumen-Kitzel gewährt, das Erhabene in den Staub zu ziehen. So mag ihm eine herzliche Aufforderung zum Vertiefen, vereint mit der Aussicht auf wirklichen Genuss, das Interesse erwecken, damit er forsche und prüfe. Sobald er sich hierzu entschlossen hat, wird ihm tausendfältiger Lohn zu Theil werden. Denn „Parsifal“ bildet in musikalischer wie dichterischer Hinsicht den Höhepunkt des schöngeistigen, des idealen Strebens; in ihm sind Gedanken zum Ausdruck gebracht, welche vor Wagner Niemand zu denken, geschweige denn musikalisch oder dichterisch zum Ausdruck zu bringen verstand. — — —

Nach der Aufführung des Nibelungen-Ringes in Bayreuth erging am 1. Januar 1877 vom Meister die Aufforderung zur Begründung eines „Patronat-Vereins zwecks Pflege und Erhaltung der Bühnen-Festspiele zu Bayreuth“. Zugleich begannen als

*) Inwiefern Wagner, der keiner Loge angehörte, freimaurerischen Gedanken im „Parsifal“ Ausdruck verlieh, mag Der erwägen, dem infolge seiner Stellung ein Vergleich möglich ist.

Organ der neuen Körperschaft und zur Darlegung der Zwecke und Ziele des Meisters die „Bayreuther Blätter“ ihr Erscheinen. Es ist nicht meine Aufgabe, über den „Patronat-Verein“ und sein langsames Gedeihen zu sprechen. Anführen möchte ich aber doch das treffliche Urtheil Ludwig Nohl's, der in ziemlich derber Weise sich über die damaligen Zustände folgendermassen ausspricht: „Leute, die in den „Gründerjahren“ rasch reich geworden waren, dachten bei den jetzt jäh abfallenden Zeiten an etwas Anderes, als solchem Unternehmen beizutreten; sie mussten „sparen“. Und doch waren es nur 15 Mark jährlich! Gar sonderbar aber lautete die Antwort der an Stand oder Bildung Privilegirten: man wisse ja noch garnicht, ob die Sache realen Boden habe und könne sich am Ende gar blamiren! Ja, als die bösen „Wagnerianer“ es sogar wagten, die wacklige Mendelssohn-Schumann'sche instrumentale Handwerks-Mache anzutasten, bestimmte dies flugs Deutsche wie Nichtdeutsche, den mühsam über sich gewonnenen Beitritt wieder aufzugeben. Geheimräthe und Schulmänner antworteten garnicht einmal auf die Einladung der Vertretungen des Vereins, wie sie nun doch in einer grossen Reihe von Städten von wirklich deutsch denkenden Einzelnen allmählich erstanden.“ — Das Defizit der Nibelungen-Aufführungen musste gedeckt werden und Wagner entschloss sich, in London eine Reihe von Konzerten zu veranstalten.

Mitten in den Sorgen um die Zukunft seiner grossen Werke entstand die Dichtung des Bühnenweih-Festspiels: „Parsifal“. Es ist kaum vorstellbar, wie Wagner gerade in jener aufregenden und an Arbeit reichen Zeit die Musse fand, eine so umfangreiche und bedeutsame Text-Dichtung niederzuschreiben. Noch mehr aber muss es verwundern, dass der Meister durch die finanziellen Misserfolge der Nibelungen in seiner Schaffens-Kraft nicht gelähmt wurde, sondern den Blick unentmuthigt der Zukunft zuwandte.

Ueber das Londoner Wagner-Festival gehe ich hinweg. Im Juni nahm der Meister von der Themse-Stadt Abschied und begab sich mit längerem Aufenthalte in Ems und Heidelberg nach der Schweiz. In Heidelberg bewohnte er das schön ge-

legene „Schloss-Hôtel“; hier fand er am Sonntag, den 8. Juli. Gelegenheit, vor einem Kreise von Freunden, die zum Theil von weither gekommen waren, Bruchstücke aus der „Parsifal“-Dichtung vorzulesen.

In Triebschen besichtigte man nochmals das Haus, in welchem die „Meistersinger“ entstanden waren; Wagner durchwandelte am Arme seiner Gattin die Laub-Gänge des Gartens und alte, traute Erinnerungen wurden aufgefrischt. Dann kehrten die Reisenden über München und Weimar nach Bayreuth zurück, wo sie Ende Juli eintrafen.

Als am 15. September der Patronat-Verein gegründet wurde und zu diesem Zwecke alle Freunde Wagner's in Bayreuth zusammenkamen, hatte der Meister die Gäste zur Tafel in sein Heim „Wahnfried“ geladen. Nach dem Essen las er im Saale das ganze „Parsifal“-Poëm vor. Wilhelm Tappert, einer der treusten Freunde und wärmsten Verehrer des Meisters, schreibt in seiner Wagner-Studie: „Andächtig lauschend sassen wir nachmittags im „Wahnfried“. Es war eine unvergessliche Stunde und sonderlich ein Moment hat sich meiner Erinnerung eingeprägt. Als der Meister bis zum dritten Akte gelangt war, und gerade an der Stelle, wo der Sarg mit Titurels Leiche von den Rittern in den Saal getragen wird, neigte sich die Sonne zum Untergange; sie verschwand hinter den Bäumen des Hofgartens, zitternd glitten ihre letzten Strahlen über den Boden, wie grüssende Geister huschten sie herein und verklärten die Szene; um das energische Haupt des Meisters aber bildeten die Licht-Wellen einen Glorien-Schein.“ —

Im Dezember 1877 war Wagner bereits mit dem Entwurfe des ersten Aufzuges zu „Parsifal“ beschäftigt. Um dieselbe Zeit erschien das Text-Buch. Im Frühjahr 1878 lag der erste, Mitte Juni desselben Jahres auch der zweite Aufzug bis zum Kusse der Kundry vollendet vor. Dann beschloss der Meister, eine kurze Erholungs-Pause von anderthalb Monaten eintreten zu lassen. —

Ueber ein Begebniss, das gewissermassen den historischen Aufzeichnungen über das letzte Meister-Werk Wagner's mit

einverleibt zu werden verdient, finden sich bei Glasenapp folgende Angaben:

„Der gleiche bedeutungsvolle Tag, dem einst in Triebschen die Entstehung und erste Aufführung des lieblichen „Siegfried-Idylls" gegolten hatte, war diesmal von dem Meister zu einer unvergleichlichen, erhabenen Feier bestimmt; zu diesem hohen Familien-Festtage hatte Wagner der treuesten Genossin seines Lebens eine herrliche Ueberraschung bereitet. Er hatte durch die freundliche Bereitwilligkeit des Herzogs von Meiningen dessen Kapelle auf zwei Tage beurlaubt erhalten, und führte nun mit dieser am frühen Morgen des 25 Dezember zwischen 7 und 8 Uhr in der Halle von „Wahnfried" das soeben instrumentirte Vorspiel von „Parsifal" als weihevollstes „Ständchen" auf. Der Eindruck der zum ersten Male hier in volles Leben tretenden hehren Klänge war ein ganz unbeschreiblicher. Die gewaltige Posaunen-Stelle: „Der Glaube lebt!" —, diese göttliche Heils-Verkündung auf die tiefe Menschheits-Klage des Leidens im Beginne (s. Erklärung des Vorspiels) war von erschütterndster Wirkung, und der wunderbare Uebergang zum zweiten Theile, dem schmerzlichen Ringen nach der Erlösung, dieser dumpfe Pauken-Wirbel, dem sich das dunkle Tremolo der Bässe um eine Terz tiefer anschliesst, schien nach der Offenbarung der höchsten Himmels-Mächte die tiefsten Gräber öffnen zu sollen."

Bei einem Abend-Konzert in der Rotunde des Saales wurde das „Parsifal"-Vorspiel wiederholt; auch das herrliche „Siegfried-Idyll" gelangte zur Wiedergabe.

Am 25. April 1879 war der dritte Aufzug des Bühnenweih-Festspiels beendet, an dessen Fertigstellung sich der Meister sofort nach jener stolzen Weihnachts-Feier begeben hatte, trotzdem körperliches Leiden ihn zeitweise in seiner Schaffens-Kraft lähmte. Diese Schwäche veranlasste Wagner auch zu der längeren italienischen Reise, deren Hauptziel die Villa d'Angri am Abhange des Posilippo, mit dem Blicke auf den Golf von Neapel, den mächtigen Vesuv und die Stadt der Parthenope, war. —

Endlich hatte der Meister als Zeitpunkt für die erste Aufführung des „Parsifal" den Sommer des Jahres 1882 in's Auge gefasst. Zweierlei Gründe hatten ihn dazu bewogen: Einmal die schlechten Geld-Verhältnisse des „Patronat-Vereins", sodann die Befürchtung, dass das Bayreuther Theater-Unternehmen, das seit 1876 verschollen schien, gänzlich einschlafen würde. Aus diesem Grunde bestimmte er auch (s. Mittheilung an seine Patrone vom 1. Dezember 1880), dass „Parsifal" auf Bayreuth beschränkt bleibe. Das Werk sollte eben dem Patronat-Vereine finanziell wieder aufhelfen und die Bayreuther Idee verwirk-

lichen, — eine Absicht, welche ja auch auf's Glänzendste in Erfüllung gegangen ist. — Endlich mag wohl auch der Meister aus den vielen Unpässlichkeiten herausgefühlt haben, dass die Tage seines Wirkens nicht mehr allzu reichlich bemessen waren. Und wirklich hätte eine Verschiebung der Erstaufführung des „Parsifal“ um ein weiteres Jahr den Meister nicht mehr unter den Lebenden getroffen. Am 13. Februar 1883 hauchte er bekanntlich im Vendramin-Palast am Canale grande der Lagunen-Stadt seinen letzten Athemzug aus.

Zu Beginn des Jahres 1881 wurden bereits die Vorbereitungen zur „Parsifal“-Aufführung in Angriff genommen. Diejenigen Kräfte, welche dem Meister bei dem Riesen-Werke am treusten zur Seite standen, waren der auf der letzten italienischen Reise mit Wagner bekannt gewordene Maler P. Joukowsky, sowie Karl Brandt. Unterbrochen wurden die Zurüstungen durch die Aufführung der Nibelungen im Berliner Viktoria-Theater (s. Vorgeschichte des Ringes). — Im Sommer finden wir in Bayreuth das regste Leben. Der Meister hatte die Instrumentirung des „Parsifal“ fast vollendet, die Gebrüder Bruckner in Coburg den Zaubergarten Klingtors bereits fertiggestellt; seit dem Juni arbeitete Karl Brandt an den Maschinerie'n. Im August strömten, wie 1875 bei den Vorproben zum Nibelungen-Ring, aus Berlin, Leipzig, München und Wien die Sänger und Sängerinnen im Hause des Meisters zusammen, an ihrer Spitze Marianne Brandt, die Kundry.

Anfang November 1881 zog sich Wagner nach Palermo zurück, wo er im „Hôtel des Palmes“ die Instrumentation des dritten Aufzuges begann und am 13. Januar 1882 beendete. Am Ende des Jahres 1881 hatte ihn noch die erschütternde Nachricht von dem jähen Tode seines treuen Karl Brandt ereilt. Im Mai 1882 kehrte er aus Acireale am Fusse des Aetna, wohin er am 19. März von Palermo aus übergesiedelt war, nach Bayreuth zurück, um den letzten Vorbereitungen zum Festspiele beizuwohnen. Am 26. Juli fand die erste, am 29. August die letzte Aufführung, ihrer sechzehn an der Zahl, statt. Aus aller Herren Ländern waren die Freunde und Verehrer Wagner'scher Muse zusammengeströmt, in tiefe Andacht

versunken, lauschten sie der gewaltigen Verkündung, im Innersten erschüttert.

„Parsifal“ sollte des Meisters Schwanen-Gesang sein. Er bedeutet den Gipfelpunkt seines Könnens. Ob die von ihm eingeschlagene Kunst-Richtung einer Steigerung, eines weiteren Ausbau's fähig gewesen wäre, wer könnte das behaupten?! Das Ueberbieten eines unvergänglichen Meister-Werkes ist für uns, die wir tief unter dem Genie stehen und staunend zu ihm emporschauen, nicht vorstellbar; erst wenn wir dem neuen, vielleicht noch herrlicheren Musen-Kinde in's Auge blicken, überzeugen wir uns von der Möglichkeit. — Der Abschluss von Wagner's Schaffen findet im „Parsifal“ einen harmonisch-schönen Ausdruck. Kein würdigeres Werk hätte es geben können, mit dem der Meister von der Menschheit schied und in Aller Herzen seinen Namen eingrub. Treffend sind jene kernigen Worte, die Ernst von Wildenbruch in den „Bayreuther Fest-Blättern“ vom Jahre 1884 auf den Tod des Meisters veröffentlichte:

Kampf vertobte, Schatten dämmern nieder
  Auf das sturmbewegte Feld der Schlacht,
Bergt die Schwerter, senkt die müden Glieder,
  Kampf-Genossen, denn es ist vollbracht.

Ueber's Feld erbrausen die Drommeten,
  Jubeln Sieg und künden Euch den Preis,
Reicht die Hände, lasst zum Kreis uns treten,
  Von den Stirnen löscht den bittern Schweiss.

Aus dem Freundes-Auge des Gefährten,
  Der Euch schweigend in das Auge blickt,
Les't, Getreue, les't, Ihr Kampf-Bewährten,
  Sieges-Freude, die Euch selbst beglückt. —

Also steh'n sie, eine grosse Runde,
  Da erhebt sich's fragend, bang und schwer,
Und von Munde rollt das Wort zum Munde:
  „Unser Feldherr, Brüder, wo ist er?“

Als die Lanzen brachen und die Speere,
  Allen sichtbar stand er, wie der Stern,
Nun, da Ruhe winkt und Sieg und Ehre,
  Bleibt er jetzt von seinen Treuen fern?

Wo ist er, der unsern schwanken Schritten
  Pfad gewiesen und den Weg gebahnt,
Der den Sieg, den heute wir erstritten,
  Eh' die Schlacht begann, vorausgeahnt?

Dem kein Unmuth je das Ziel verschattet,
  Das er sah, als Keiner es gewahrt,
Dem die Hand am Banner nicht ermattet,
  Als sich Tausende um ihn geschaart.

Der im Sturme der empörten Geister
  Wie ein Leucht-Thurm stand im wilden Meer,
Unser Führer, unser Held und Meister,
  Unser Feldherr, Brüder, wo ist er?“ —

Suchet ihn, Ihr werdet ihn entdecken,
  Denn der Nimmermüde rastet tief,
Rufet ihn, Ihr werdet ihn nicht wecken,
  Ewig schläft, wer einmal so entschlief.

Seht Ihr dort den Königs-Adler steigen,
  Finster breitend seiner Schwingen Macht?
Dahin eilt, der Adler wird Euch zeigen,
  Wen er in der Tiefe dort bewacht. —

Ja, dort liegt er, sammelt Euch im Kreise —
  Seine Stirn umleuchtet letztes Roth —
Heilig ist die Stätte, redet leise,
  Leise gebt es weiter: „Er ist todt“.

Wie ein König liegt er da in Ehre,
  Wie ein Held auf narbenvollem Schild. —
Hemmt den Jammer, wehret noch der Zähre,
  Die vom Auge übermächtig quillt;

Denn es naht mit feierlichen Schritten
  Eine, der das erste Wort gebührt,
Welche mehr erlitt als Ihr gelitten,
  Eine Mutter, die den Sohn verliert.

Senkt die Augen, heisst die Lippen schweigen,
  Ehrfurcht banne jeden Klage-Ton,
Deutschland naht, die Mutter will sich neigen
  Einmal noch zu ihrem grossen Sohn.

Einmal noch die Lippen will sie fragen,
  Die sich schlossen über Lust und Leid,
Wer nach ihnen singen soll und sagen
  Vaterlandes süsse Herrlichkeit;

Will noch einmal an den Busen pressen
  Diesen Widerschein erlosch'ner Gluth,
Dieses Herz, das ihrer nie vergessen,
  Diesen Nacken, voller Kraft und Muth.

Der sich vor dem seichten Hohn der Spötter
  Keines Zolles Breite je gebeugt,
Diesen Mann, der für die Vater-Götter
  Deutschen Volkes lebenslang gezeugt.

Wehrt den Thränen — wo in Todes-Trauer
  Sich zur Bahre neigt ein Volks-Geschlecht,
Da gebührt dem Einzelnen der Schauer,
  Doch zur Klage fehlet ihm das Recht.

Tretet rückwärts, denn es kommen Gäste,
Uebermenschlich, eine heil'ge Schaar,
Schweigend drängen sich zum düster'n Feste
Die Gewaltigen, die er gebar:

Seht sie kommen, ihrem mächt'gen Gange
Ruft ein Echo dröhnend nach das Feld,
Faust am Schwerte, Wange dicht an Wange,
Eine schönheitstrunk'ne Götter-Welt.

Kennt Ihr Jenen dort in blonden Locken,
Der, ein Leu, voran den And'ren geht,
Den, wie Frühlings-Hauch aus Blüthen-Glocken,
Ew'ger Jugend süsser Duft umweht?

Seht Ihr Jene, die in wildem Herzen
Die Erinn'rung einst'ger Gottheit trägt,
Und das Weib, um das in Todes-Schmerzen
Sünd'ge Liebe ihren Mantel schlägt?

Seht Ihr dort den Herrlichen, den Reinen,
Welchen Monsalvat mit Kraft bewehrt?
Höret Ihr der Liebe leises Weinen,
Die am Lichte starb, das sie begehrt?

Wie im Meere Wogen über Wogen
Endlos steigen aus dem Born der Kraft,
Also kommen sie dahergezogen,
Ströme nie versiegter Leidenschaft.

Ihre Hände schlingen sich zur Kette,
Aus dem Reigen brausend tönt der Chor:
„Wache auf von Deiner Schlummer-Stätte,
Deine Kinder rufen, fahr' empor!

Der Du ew'ges Leben uns gegeben,
Dich bezwingt kein Sterben und kein Tod“ —
Da zerreisst der Erde Brust im Beben,
Auf den Bergen drüben leuchtet's roth.

Und von Purpurflammen-Gluth umflossen
Donnernd öffnet sich der Himmels-Saal,
Und das Heiligthum, das er erschlossen,
In den Wolken leuchtend steht der Gral.

Seht den Pfad, der in die Wolken leitet,
Dieser Pfad, er heisset Ewigkeit —
Seht den Thron, in Wolken dort bereitet,
Dieser Thron, er heisst Unsterblichkeit.

Beugt Euch, Menschen-Knie' und Menschen-Geister,
Der Entschlaf'ne hebt sich aus der Ruh' —
Schweigend wandelt Deutschland's grosser Meister
Seiner Heimath bei den Göttern zu.

2. Die musikalische Seite des Bühnenweih-Festspiels.

Ein näheres Eingehen auf die geschichtliche Quelle des Wagner'schen „Parsifal“ muss ich in Rücksicht auf den Umfang derartiger Erörterungen dem Leser vorenthalten. Ein Vergleich zwischen Wolfram von Eschenbach's „Parzival“ mit der Dichtung Wagner's fördert die Unterschiede beider Werke zu Tage. Zur weiteren Orientirung empfehle ich das Studium der Abhandlung Wilhelm Meyer-Markau's: „Der Parzival Wolfram's von Eschenbach“; die sehr eingehend und geistreich geschrieben und dem Dichter-Komponisten des „Parsifal“ gewidmet ist (erschienen in Heinrichshofen's Verlag zu Magdeburg). Die von mir im nachfolgenden Abschnitte berücksichtigte Literatur beschränkt sich auf zwei gleich treffliche Werke:

1. Hans von Wolzogen's: Thematischer Leitfaden durch die Musik zu Richard Wagner's „Parsifal“, nebst einem Vorworte über den Sagen-Stoff des Drama's. Neunte Auflage. Leipzig, Feodor Reinboth.
2. Albert Heintz: Richard Wagner's Bühnenweih-Festspiel „Parsifal“ nach Sagen-Stoff und musikalischer Entwickelung in den Motiven dargestellt. Zweite umgearbeitete Auflage. Charlottenburg 1889, Verlag der „Allgemeinen Musik-Zeitung“ (Otto Lessmann).

Die erste der beiden Schriften hat den Vorzug grösserer Ausführlichkeit nach musikalischer wie geschichtlicher Seite hin; die zweite Abhandlung beschränkt sich auf die Angabe des Wissenswerthesten und scheint mir sowohl hinsichtlich ihrer Sprache, wie auch der Beschränkung auf das Wichtigste nicht allein für die Kreise der Musik-Verständigen, sondern vornehmlich für die musikalisch Gebildeten aller Stände geschrieben zu sein.

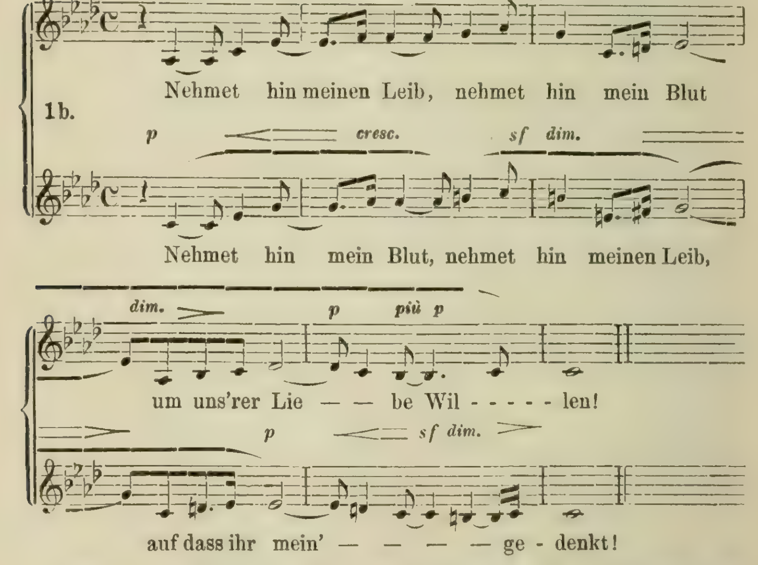
* * *

Vorspiel.

Das Vorspiel zu „Parsifal“ zeigt uns die Wunder des heiligen Gral. Nicht aber treten uns diese in der Form ritterlichen Gepränges entgegen, wie im „Lohengrin“; die Macht glaubensfreudiger Nächsten-Liebe wird hier geschildert, vor uns

öffnen sich die Pforten eines Tempels, in dessen geweihten Hallen wir die Schaar gleichgesinnter, durch Glauben und Liebe werkthätig wirkender Brüder erblicken. So zeigt das weihevolle Ton-Stück die Grund-Pfeiler, auf denen der Gral beruht, in den Motiven des Abendmahls (1 a und 1 b), des Glaubens (3a und 3 b) und des Grals (2); erst in dem zweiten Theil sind die schmerzlichen Harmonie'n der Heilands-Klage (4, 16) verwoben, die, ebenso wie die stets wiederkehrende Schmerzens-Figur, auf die Noth der Grals-Ritterschaft hinweisen, in welche diese durch Amfortas' Fall und den Raub des heiligen Speeres durch Klingsor gestürzt worden ist.

Demgemäss machen den Anfang die beiden von Saiten-Instrumenten und Holzbläsern wiedergegebenen Abendmahl-Sprüche, denen ich den Text unterschiebe, wie er im ersten Aufzuge von den Lippen der Altisten und Tenoristen aus der Höhe der Tempel-Kuppel herniedertönt:
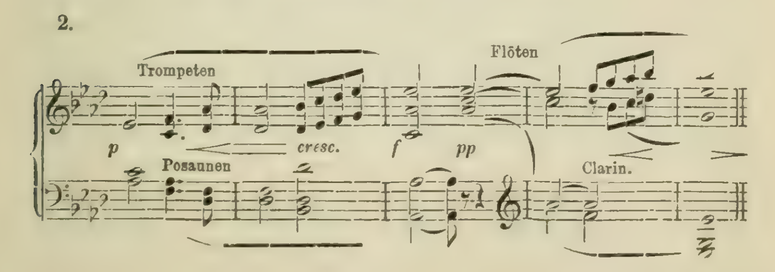


Der dritte Takt dieser Abendmahls-Sprüche enthält die sehr häufig wiederkehrende Schmerzens-Figur, der vierte
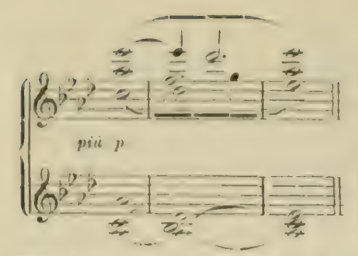
Takt das Motiv des heiligen Speer's, dem wir ebenfalls noch an zahlreichen Stellen begegnen werden. Zunächst setzt also das Motiv 1 a ohne jede Begleitung in der oben wiedergegebenen Form ein. Sobald seine feierlich-schlichte Weise verklungen ist, beginnen die Streich-Instrumente aufsteigend mit gegenlaufenden Akkorden der Holzbläser im pp wunderbar schauerliche, sich wie fluthend dahinwälzende Arpeggien auf der Tonika. Im vierten Takte wiederholen im überirdischen Akkord-Gewoge Trompete und Hoboe den ersten Abendmahl-Spruch. An seinem Ende steigen die Harmonie'n zunächst wieder bis zum Basse hinab und verklingen dann pp in synkopirten Achtel-Akkorden in den höchsten Lagen. So dringt die Lehre vom Glauben und der Bruder-Liebe aus den Räumen des Gral-Tempels hinaus in alle Welt und unter alle Völker, die Herzen mit ihrem gewaltigen Zauber bestrickend.

Das zweite Abendmahl-Motiv (1 b), das nunmehr beginnt und ebenso durchgeführt wird, wie 1 a, ist in der klagenden Moll-Tonart gehalten. Sein seltsamer, die Schmerzens-Figur kennzeichnender Uebergang im dritten Takte nach E-moll findet sich beim Aufleuchten des heiligen Gral's wieder. Diesmal beginnen und verklingen die fluthenden Arpeggien, der Grund-Tonart des zweiten Spruches angepasst, in C-moll.

Nach dieser mächtigen Einleitung, die in ihren beiden Motiven die Grund-Pfeiler des Gral's zeichnet, erhebt sich nunmehr mächtig anschwellend in stolzen, edlen Harmonie'n das von den Trompeten wiedergegebene Gral-Motiv:

2.
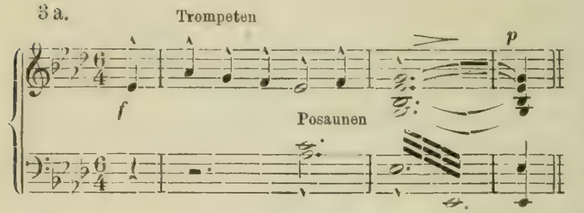




Der erste Takt enthält die von Franz Liszt in der „Graner Messe“ und der „heiligen Elisabeth“ häufig angewendete gregorianische Intonation. Im dritten Takt lösen Klarinetten und Flöten (pp) die Trompeten ab und lenken mit der Wiederholung des Gral-Motiv's in die Oberdominante über. Der Anhang in den Takten 6—8 bedeutet den an dieser Stelle allerdings nicht angebrachten, aber gleich im Anfange des ersten Aufzuges (s. d.) vorkommenden Zusatz zum Gral-Motive, wie er als Abschluss des Vorspiels bei Einzel-Aufführungen von Wagner selbst benutzt wurde und auch in der Sonder-Ausgabe des „Parsifal“-Vorspiel's abgedruckt ist.

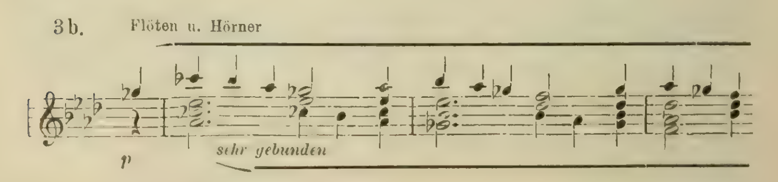
Majestätisch ertönt jetzt das herrliche Glaubens-Motiv:

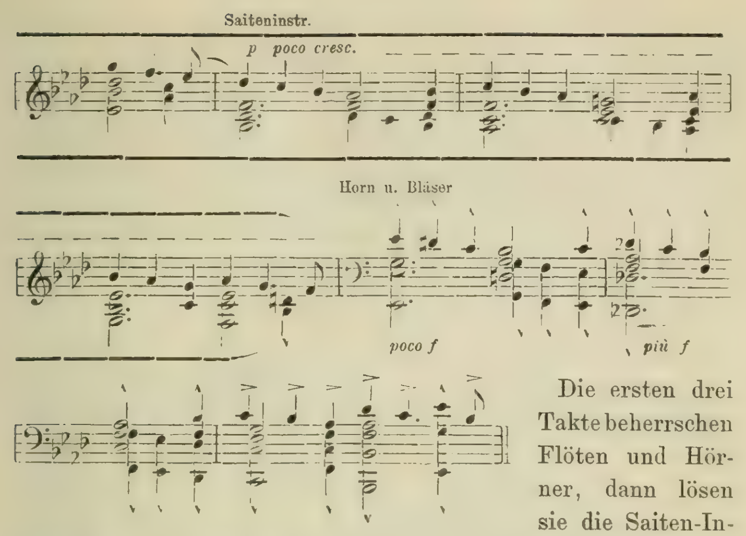
3 a.



Die Trompeten und Posaunen schmettern es mit gewaltiger Kraft in die Lüfte, um es im ff eine kleine Terz höher zu wiederholen. Zum dritten Male setzt es eine Terz höher ein. Die Durchführung des Motiv's erfolgt im ff, gleichsam als Wiederhall des Glaubens-Schwures im Kreise der Grals-Ritter und verliert sich im düsteren Es-moll. Wieder hören wir bestärkend das Gral-Motiv, dem sich eine neue, im Anfang sehr zart gehaltene Ausspinnung des Glaubens-Thema's („der Glaube lebt, die Taube schwebt, des Heiland's holder Bote“) anschliesst:

3 b.
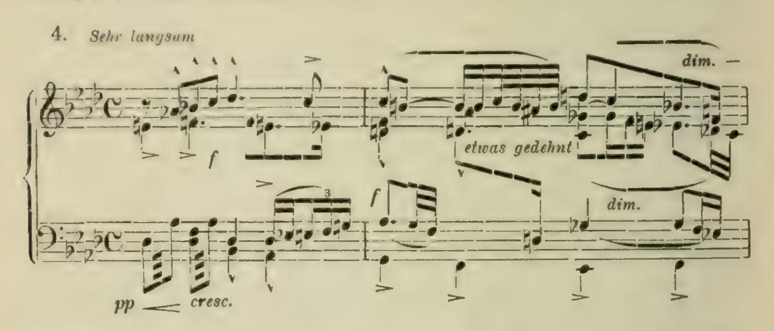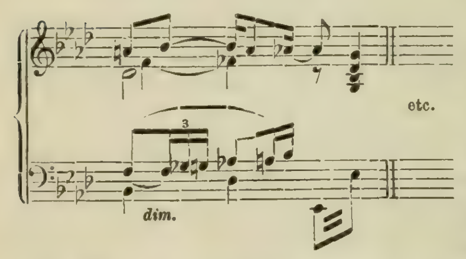




Die ersten drei Takte beherrschen Flöten und Hörner, dann lösen sie die Saiten-Instrumente ab, später Horn und Bläser, endlich in ebenmässiger Steigerung der Klang-Wirkung treten die Trompeten hinzu. So bietet diese von den ineinandergeflochtenen Figuren des hehren Glaubens-Motiv's durchwobene Stelle ein „Bild der Verbrüderung der ganzen Menschheit", wie Wolzogen treffend bemerkt, der Verbrüderung durch des Glaubens Ideal und durch glaubensfreudige Liebe. — Von Trompeten und Posaunen getragen, erschallt das Motiv 3 a im ff weiter und löst sich dann in jähem diminuendo, von den Holzblas-Instrumenten weich aufgenommen, in dem Schlusse des Abendmahl-Spruches (1 a, Takt 5) auf: verklärend wie „ein Segen des Himmels zu dem irdischen Glaubens-Bunde", verhallen die feierlich-ernsten Harmonie'n.

Ein Pauken-Wirbel auf dem grossen As löst sich in ein schauriges Tremolo der Kontra-Bässe auf Sext und Tonika auf, zu ihm lässt die Althoboe in klagenden Lauten den ersten Abendmahl-Spruch (1 a) ertönen. Damit wird der zweite Theil des Vorspiels eingeleitet, das sich mit dem Falle des Amfortas, der hierdurch im Heiligthume eingetretenen Noth und ihrer bevorstehenden Sühne durch Parsifal abgiebt.

Im fünften Takte springt das Tremolo zur Schmerzens-Figur von den Kontra-Bässen in die Violinen über; das Ringen

des Amfortas mit seinem Weh beginnt. Jäh bricht das Abendmahl Motiv ab und hebt nach einem wie zur Beruhigung eingeschobenen, sanft aufsteigenden Septimen-Akkord, eine kleine Terz höher (Celli) an, um endlich nach derselben Verarbeitung in das klagende D-moll (Clarinetten) einzulenken. Schmerzens-Figur und Speer-Motiv (denn der Verlust des heiligen Speeres ist ja die Veranlassung zu dem Leide des Amfortas) ringen miteinander, dann tritt aus ihnen das Motiv der Heilands-Klage (vergl. Beispiel 16) hervor:



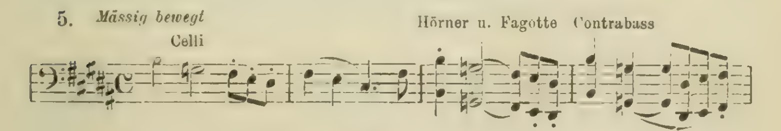


In ihr gipfelt nicht allein der Schmerz des Amfortas, sondern das Weh der ganzen Grals-Ritterschaft um das entweihte Heiligthum. Dann gewinnt bei ruhiger, weicher Akkord-Folge das Speer-Motiv wieder die Oberhand; denn durch den Speer wird ja gesühnt, was Amfortas mit ihm sündigte. Der erste Ansatz des Abendmahl-Spruches (1 a, Takt 1 u. 2) steigt in Septimen-Akkorden empor bis zur höchsten Höhe, um bei aufgehendem Vorhang von dem im Abendmahls-Spruche (1 a) gehaltenen feierlichen Morgen-Weckruf der Posaunen in Fes-dur abgelöst zu werden.

I. Aufzug. Wir befinden uns im Gebiete des Gral's. Schattiger, zu ernster Stimmung einladender Wald umgiebt uns. Von einer Lichtung in der Mitte steigt links der Weg zur Grals-Burg

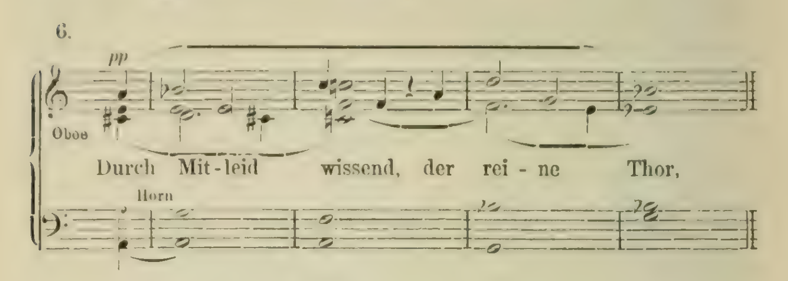
empor. Der Hintergrund senkt sich zu einem in der Tiefe gelegenen Wald-See hinab. — Der Tag graut. Der greise Gurnemanz schlummert mit zwei in zartem Jünglings-Alter stehenden Knappen unter einem breitästigen Baume. Als die Posaunen (auf der Bühne) von der Grals-Burg her den Morgen-Weckruf erschallen lassen, erwacht Gurnemanz und weckt mit munteren Worten die Knaben. Aus dem Abendmahls-Spruche (1 a) gehen die Posaunen auf der Bühne unter Zugesellung der Trompeten in das Gral-Motiv (2) über, das dann von Flöten und Fagots im Orchester weich aufgenommen wird. Die Knappen sind emporgesprungen. Gurnemanz ermahnt sie zum Morgen-Gebet. Stumm sinken die Drei auf die Kniee. Vom Gralsburg-Thurme blasen die Trompeten das feierliche Glaubens-Motiv (3 a), das die gedämpften Saiten-Instrumente des Orchesters nach Art des Beispiel 3 b ausspinnen, erst ab-, dann aufsteigend, bis von der Bühne her wieder das Gral-Motiv (2) erschallt und von den Holz-Bläsern des Orchesters mit dem feierlichen Schlusse (s. Beispiel 2, Anhang) zu Ende geführt wird. Langsam erheben sich die Frommen von den Knie'n.

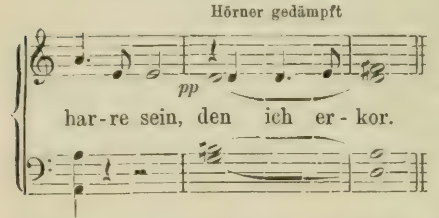
Ein Zweiunddreissigstel-Lauf leitet eine rhythmisch veränderte Form des Glaubens-Motiv's ein, die auf den ritterlichen und kriegslüsternen Sinn des Amfortas deutet; denn Gurnemanz mahnt jetzt die Knappen, alles zum Bade des siechen Königs (Amfortas) vorzubereiten. Bald aber wird der ritterliche Glanz gedämpft durch das düstere, von den Celli wiedergegebene und ebenfalls hochbedeutsame Leidens-Motiv des Amfortas („Zeit ist's, des König's dort zu harren"):



„Da haben wir", sagt Wolzogen, „in engem Rahmen beisammen: Glanz und Weh der Grals-Ritterschaft." — Zwei Ritter treten auf und Gurnemanz fragt nach dem Befinden des Amfortas, ob ihm Gawan's Heil-Kraut Linderung schuf. Traurig ist die Antwort: „Nur sehrender kehrten die Schmerzen zurück."
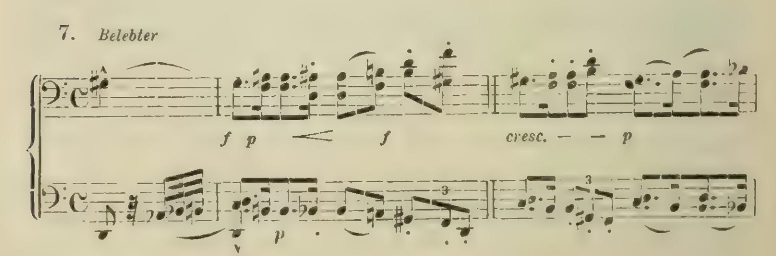
Wehmüthig verhüllt der Alte sein Haupt: „Thoren wir, auf Lind'rung da zu hoffen, wo einzig Heilung lindert!" — Seine Worte begleitet das vergrösserte Thoren-Motiv, das ich in der ursprünglichen Form wiedergebe:

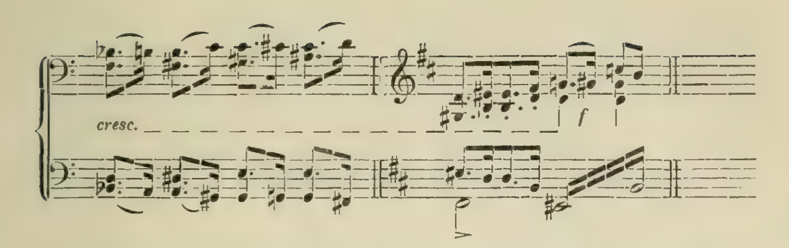




Das Motiv, das zugleich auch in Hinsicht auf den kommenden und erlösenden Parsifal als Verheissungs-Spruch gelten kann, schliesst sich später dem eigentlichen Parsifal-Motive (13) als Kollege an; denn Parsifal ist der reine Thor, der durch Mitleid wissend wird.

Das Gespräch zwischen Ritter und Gurnemanz wird unterbrochen von einer wilden, durch vier Oktaven schwirrenden Figur, die auf schnaubendem Rosse nahende Kundry verrathend. Die kurzen, abgebrochenen Zweiunddreissigstel-Läufe der Bratschen und Violinen kennzeichnen die heftigen Sprünge des Pferdes. Dann lenkt die Weise in das eigentliche Ritt-Motiv der Kundry ein:
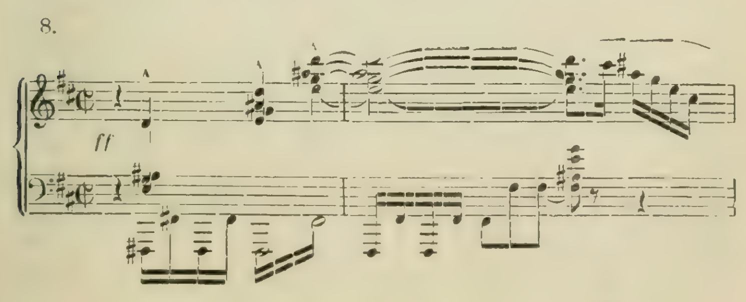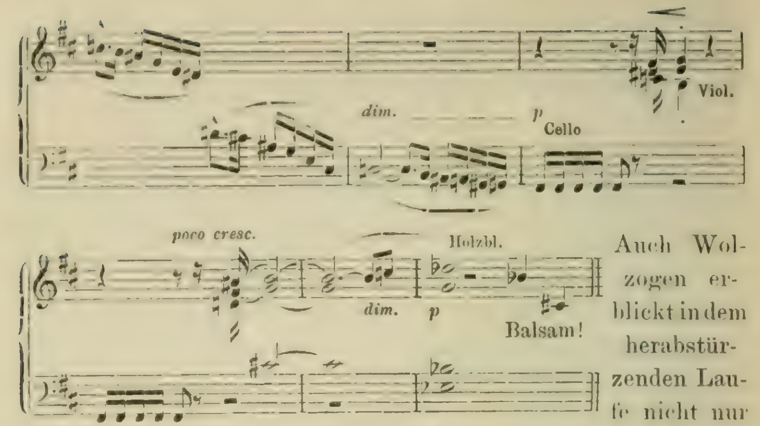




Dieses ist keineswegs eine blosse Illustrations-Figur, es begegnet uns noch oft im weiteren Verlaufe des Drama's, grossentheils in rhythmisch veränderter Form, so namentlich bei der späteren Erzählung Parsifal's von seinen Wanderungen und Zügen. —

Alle haben der heranreitenden Kundry entgegengesehen, die jetzt vom Pferde springt und hastig, fast taumelnd, hereinstürzt. Fantastische, hochgeschürzte Kleidung, von einem Gürtel aus Schlangen-Häuten zusammengehalten, umgiebt das wilde Weib. In losen Zöpfen flattert ihr schwarzes Haar um das Haupt, tödtlich stechende Augen blitzen unter den Brauen hervor. Sie eilt auf Gurnemanz zu und drängt ihm ein kleines Krystall-Gefäss mit Heil-Balsam für den leidenden Amfortas auf. Weither aus Arabia hat sie die Salbe geholt.

Hier haben wir den Charakter der Kundry in zwei Phasen: Einmal als wilde, sündige Verführerin, die fluchbeladen in Klingsor's Zauber-Banne steht, sodann als hilfsbereite Balsam-Bringerin. So theilt sich denn das Kundry-Motiv in zwei Abschnitte: Die Wilde, die ein furchtbarer durch vier Oktaven tobender Lauf schildert, und die Mitleidvolle.

8.

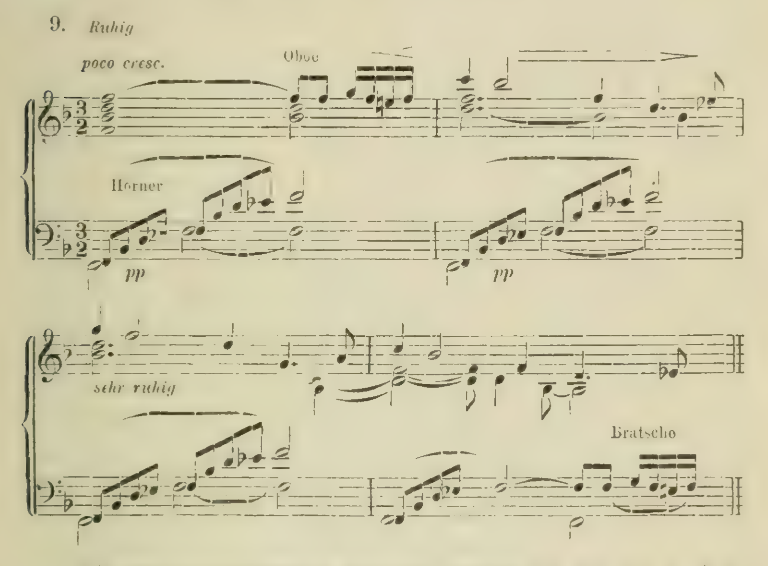




Auch Wolzogen erblickt in dem herabstürzenden Laufe nicht nur ein Herabschwingen vom Pferde: „Es ist das tönende Symbol des Fluches der Kundry, der sich ihr durch das ganze Drama nie rastend anheftet (und auch von Amfortas, wie Parsifal angenommen wird); es ist eine Gebärde leidenschaftlichen Fortschleuderns: so jagt der Dämon ihrer Schuld die Unselige von Welt zu Welt. Und wiederum ist es auch der Ausdruck ihres unstillbaren dämonischen Lachens, dieses Echo's ihres Fluches (denn sie hat den leidenden Heiland verlacht) aus ihrer eigenen Brust, — solch' eine rechte musikalische Universal-Gebärde für das Verwünschende und Verwünschte, das uns nun in dieser wunderbaren Sagen-Gestalt neu gegenübertritt." —

Müde wirft sich Kundry zu Boden. Ein Zug von Knappen und Rittern, die Sänfte tragend und geleitend, in der Amfortas ausgestreckt liegt, gelangt, von der Grals-Burg kommend, auf die Bühne. Zu den synkopischen, den Schmerz verrathenden Moll-Akkorden der Streicher hören wir, von Cello und Bass-Klarinette wiedergegeben, das Leidens-Motiv des Amfortas (5). Bewegt wendet sich Gurnemanz dem Siechen zu. Tiefes Weh erfüllt ihn, den früher in stolzer Blüthe seiner Mannheit stehenden Herrn des siegreichsten Geschlechts (Variante des Glaubens-Motiv's [3 a] in den Bläsern) nun als seines Siechthums Knecht zu sehen. — Vorsichtig setzt man das Ruhe-Bett nieder. Amfortas erhebt sich ein wenig: „Recht so! Habt Dank! Ein wenig Rast (Leidens-Motiv [5] in den Bässen). Nach wilder Schmer-
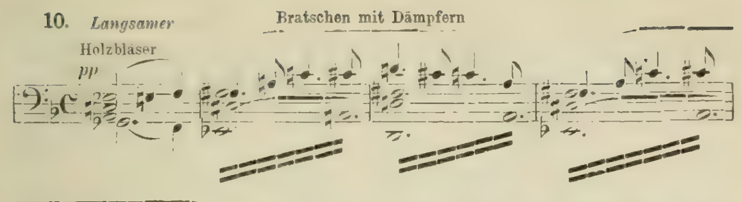
zens-Nacht — nun Waldes Morgen-Pracht! Im heiligen See wohl labt mich auch die Welle: es staunt das Weh', die Schmerzens-Nacht wird helle." — Bei den Worten: „nun Waldes Morgen-Pracht" setzt das weiche, schöne **Motiv der Waldmorgen-Pracht** ein:

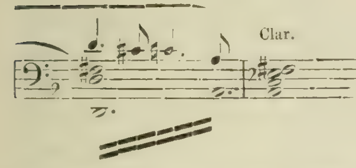


Die Natur-Schilderung erinnert lebhaft an das im I. Aufzuge der „Walküre" zum Frühlings-Säuseln umgewandelte Motiv des matten Wälsung, das die Kose-Weise: „Winter-Stürme wichen dem Wonne-Mond" einleitet. Auch in die Begleitung der Worte: „Es staunt das Weh" schleichen sich Akkord-Folgen aus dem Rheintöchter-Terzett ein. — Als Amfortas Gawan verurtheilt, weil er ohne Urlaub auf „neue Sucht" nach Heil-Mitteln ging und schlecht des Gral's Gebote hielt, geben drei Posaunen, von den Hörnern abgelöst, das Gral-Motiv (2) wieder. Dann tröstet sich der Kranke mit dem ihm beschiedenen Retter, der seinem Leiden ein Ende machen soll: „Durch Mitleid wissend, der reine Thor." Die Harmonie'n des Verheissungs- oder Thoren-Motiv's (6) begleiten seine Worte. — Nunmehr reicht Gurnemanz seinem Herrn Kundry's Heil-Mittel. Ritt- (7) und Kundry-Motiv (8) gewinnen für kurze Zeit ihr

Anrecht, während Amfortas mit Kundry spricht. Die wilde Figur des Motiv's 8 tönt bald im Sechzehntel-, bald verlangsamt im Achtel-Rhythmus. Zu den Klängen des Leidens- (5) und Waldmorgen-Pracht-Motiv's (9) wird der sieche König zum See hinabgetragen, dessen Fluthen dem Badenden Lind'rung bieten sollen. Wehmüthig blickt Gurnemanz dem verschwindenden Zuge nach.

Der Unmuth der zurückbleibenden Knappen wendet sich gegen Kundry, die Urheberin des Leidens: „He! Du da! Was liegst du dort wie ein wildes Thier?" herrscht sie der Eine an. Zu den Klängen des Gral-Motiv's (2, Bläser) fragt Kundry schlagfertig: „Sind die Thiere hier nicht heilig?" — Das vergrösserte Ritt-Motiv (7) tritt bei den Worten: „Mit ihrem Zauber-Saft" ein. — Gurnemanz nimmt nunmehr Kundry in Schutz. Er weist auf ihr dienstfertiges Wesen hin und bemerkt zum Einwand eines der Knappen, dass sie eine Zauberin sei: Eine Verwünschte möge sie wohl sein, die aber ihr Unrecht bei der Grals-Ritterschaft durch Dienen büsse. Im Anfang seiner Schilderung zeichnet das variirte Ritt-Motiv (7) die Hast Kundry's. Bei dem Ausrufe: „Eine Verwünschte mag sie sein!", ertönt, wie Heintz richtig bemerkt, eine Akkord-Folge, die einigermassen an das Raben-Motiv in der „Götterdämmerung" erinnert. Ihm folgen die Abendmahl-Sprüche (1 a u. 1 b), ebenso auch die Grals-Ritterschaft, in deren Diensten Kundry ist, bezüglich, wie den Ursprung des Fluches, den Blick des verlachten Heilands andeutend. Den Abschluss bilden das Thoren- (6. „Uebt sie nun Buss' in solchen Thaten") und das Glaubens-Motiv (3 b), dem sich sofort die wilde Kundry-Figur (8) anschliesst. — Auf weiteres Fragen des dritten Knappen erzählt Gurnemanz, dass Titurel beim Bau der Gralsburg das Weib schlafend, erstarrt und fast leblos im Gestrüpp gefunden habe. Mit diesem Uebergang auf Kundry in Klingsor's Diensten und Zauber-Bann beginnt sich das düstere Zauber-Motiv zu regen:



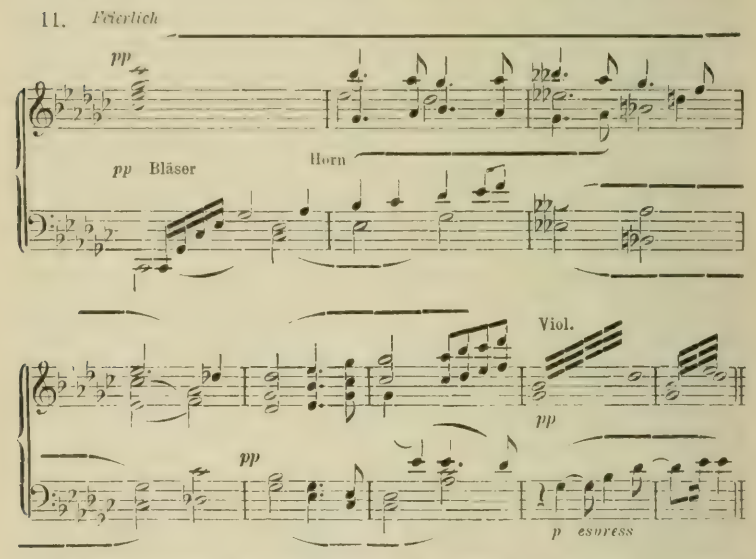


Der Gedanke an das gegenwärtige, durch den Verlust des heiligen Speeres bedingte Unglück der Grals-Ritterschaft, das „jener Böse über den Bergen“ (Klingsor) verursachte, macht Gurnemanz erregter. Darum hören wir das Zauber-Motiv (10) beschleunigt und in das Kundry-Motiv (8) auslaufend, als der Alte die Maid fragt: „Wo schweiftest damals du umher, als unser Herr den Speer verlor?“ — Düsteres Schweigen, begleitet von einer eigenartigen Umgestaltung des Zauber-Motiv's, folgt; und als man auf den verlorenen Speer kommt, den Niemand erlangen kann, da schreit nach mächtiger Steigerung in den Hörnern die Schmerzens-Figur (1 a, Takt 3) auf, die Posaunen ertönen und in wildem Weh bricht Gurnemanz in Klagen aus (Speer-Motiv): „Oh, wundenwundervoller, heiliger Speer! Dich sah ich schwingen von unheiliger Hand!“ — Dann versinkt er in Erinnerungen: Einst wollte Amfortas, mit dem Speer bewaffnet, Klingsor befehden (ritterliche Flexion des Glaubens-Motiv's [3 a]); nahe schon dem Schlosse, ward der Held entrückt (Zauber-Motiv [10]), ein furchtbar schönes Weib hat ihn entzückt, in ihren Armen liegt er trunken (es war dies Kundry; darum der Schrei aus ihrem Motive [8]). Als Gurnemanz hinzueilte, floh Klingsor lachend mit seinem Raube, dem heiligen Speere, von dannen. Eine Wunde aber (Schmerzens-Figur) brannte Amfortas in der Seite (Speer-Motiv), die nie sich schliessen will.

Hier wird der Greis in seiner Erzählung unterbrochen; denn die ersten zwei Knappen kehren vom See zurück und verkünden auf Befragen, dass der Balsam Kundry's die Schmerzen gelindert habe. Für wenige Takte setzt das Motiv der Waldmorgen-Pracht (9) ein, bei den hingemurmelten Worten des
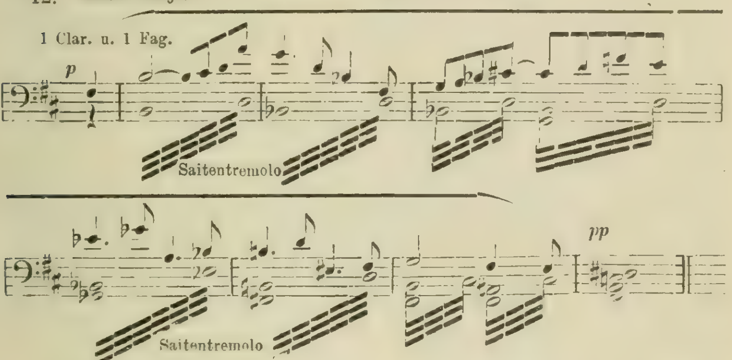
Gurnemanz: „Die Wunde ist's, die nie sich schliessen will!" von dem Leidens-Motiv des Amfortas (5) abgelöst. — Die Knappen legen sich dann dem Alten zu Füssen, der, mit einer ritterlichen Flexion des Glaubens-Motiv's (3 a) einleitend, also anhebt:

„Titurel, der fromme Held, der kannt' ihn (Klingsor) wohl. Denn ihm, da wilder Feinde List und Macht des reinen Glaubens Reich bedrohten, ihm neigten sich in heilig ernster Nacht dereinst des Heilands selige Boten." Die letzten Worte werden von einer Nebeneinanderstellung des Glaubens- (3 a), Gral- (2) und Abendmahl-Motiv's (1 a) begleitet, die in ihrer Zusammenwirkung die Herabkunft des Gral's auf die Erde erläutern:



Gurnemanz erklärt darauf bezüglich weiter: „Daraus er trank bei'm letzten Liebes-Mahle, das Weih-Gefäss, die heilig edle Schaale (bis hierher dominirt der Abendmahl-Spruch [1 a]), darein am Kreuz sein göttlich' Blut auch floss, dazu den Lanzen-Speer (Speer-Motiv), der dies vergoss, der Zeugengüter höchstes Wunder-Gut (Glaubens-Motiv [3 a]), das gaben sie in uns'res Königs Hut. Dem Heilthum baute er das Heiligthum (Gral-Motiv [2]). Die seinem Dienst ihr zugesindet (das mit dem
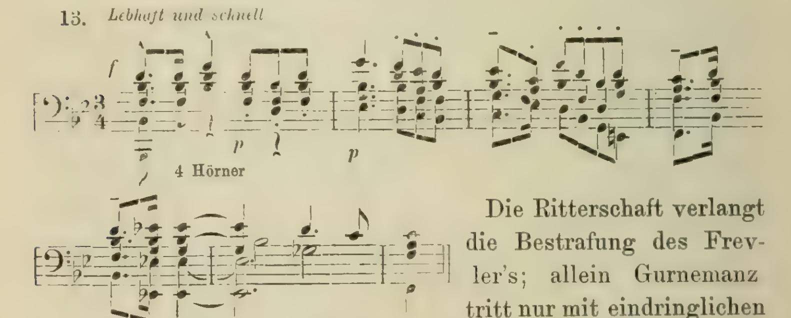
Gral-Motiv verschmolzene Glaubens-Motiv) auf Pfaden, die kein Sünder findet, ihr wisst, dass nur dem Reinen vergönnt ist sich zu einen den Brüdern, die zu höchsten Rettungs-Werken des Grales Wunder-Kräfte stärken." In diesen letzten Worten tritt wieder die in dieser Besprechung schon öfter berührte Verwandtschaft der „Parsifal"-Ideen mit denen der Loge hervor. Breit stimmen die Bläser das jäh sich abschwächende Gral-Motiv (2) an. Ein dumpfer Pauken-Wirbel (pp) auf Fis leitet die Erzählung von Klingsor und seinem Zauber ein. Bald hören wir denn auch das von einer Klarinette und einem Fagott zum Saiten-Tremolo wiedergegebene Klingsor-Motiv:



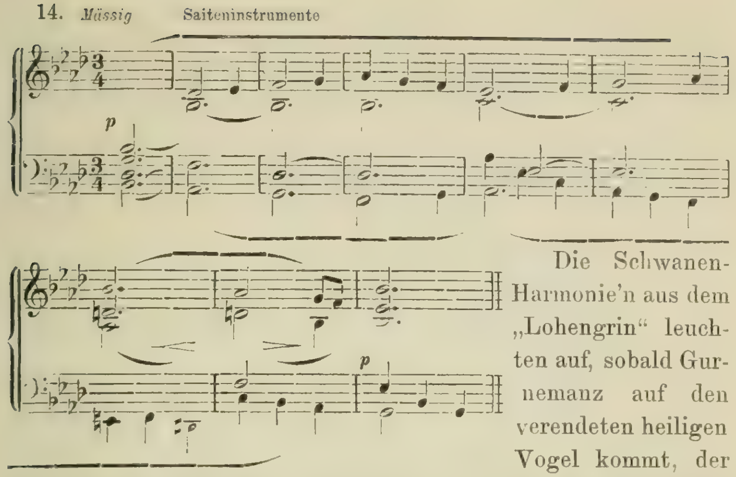
Jenseits des Thales siedelte sich der Zauberer ein (dem obigen Klingsor- schliesst sich sofort das Zauber-Motiv [10] an) und vom Hüter des Grals verstossen, sann er auf Rache. „Die Wüste schuf er sich zum Wonnegarten (hier zeigen sich schon Anklänge an die Verlockungs-Melodie'n der Zauber-Mädchen [22]), d'rin wachsen teuflisch holde Frauen: dort will des Grales (Gral-Motiv [2] im Bass, vom Kundry-Motiv [8] abgelöst) Ritter er erwarten zu böser Lust und Höllen-Grauen; wen er verlockt, hat er erworben: schon Viele (Motiv 8) hat er uns verdorben." Hier setzt das Klingsor-Motiv (12) langsam ein. — Als Titurel im Alter dem Sohne die Herrschaft übergab (Gral-Motiv) und dieser gegen Klingsor zu Felde zog, kam eben jener Speer in Klingsor's Hand. Zauber- (10) und Kundry-Motiv (8) deuten nochmals auf die nähere Veranlassung hin. Lebhaft macht sich alsdann

wieder das Klingsor Motiv (12) geltend. So schliesst Gurnemanz mit den Worten: „Vor dem verwaisten Heiligthum (erweitertes Gral Motiv [Hörner und Althoboe]) in brünst'gem Beten lag Amfortas, ein Rettungs-Zeichen bang (Schmerzens-Figur) erflehend: ein sel'ger Schimmer da entfloss dem Grale (Gral-Motiv pp im Tremolo der Streicher mit später einsetzendem Abendmahl-Spruche): ein heilig' Traum-Gesicht nun deutlich zu ihm spricht: Durch Mitleid wissend, der reine Thor, harre sein, den ich erkor!“ — Die letzten Worte sind in der Weise des Thoren-Motiv's (6) verheissend gehalten. Leise singen sie die Knappen vierstimmig nach.

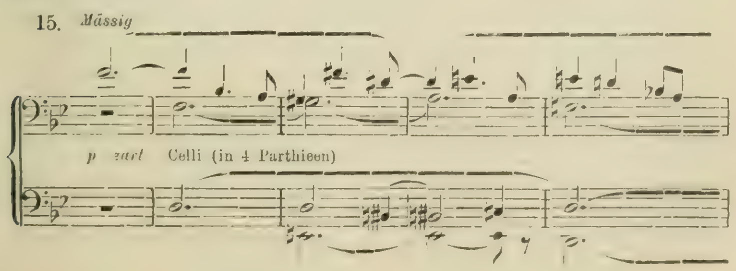
Da schmettern plötzlich im ff die Hörner den Ansatz zum Parsifal-Motive 13) in die feierliche Stille. Ein Pfeil schwirrt zischend durch die Luft (Sextolen-Lauf), ein wildes Schreien der Ritter und Knappen tönt durcheinander. Einer der heiligen Schwäne sinkt, von einem Pfeile durchbort, flatternd und todteswund zu Boden. Kurz darauf wird der Thäter in Gestalt Parsifal's von Rittern und Knappen herbeigeführt. Ernst fragt Gurnemanz den Knaben, ob er es war, der den Schwan erlegte. Er erhält die kecke Antwort: „Gewiss! Im Fluge treff' ich, was fliegt!“ — Hier tritt uns zum ersten Male das glänzende Parsifal-Motiv ganz entgegen:

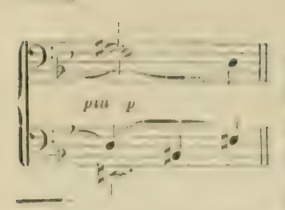


Die Ritterschaft verlangt die Bestrafung des Frevler's; allein Gurnemanz tritt nur mit eindringlichen Mahnen an den Knaben heran: „Du konntest morden, hier, im heiligen Walde, dess' stiller Friede dich umfing?“ — Und aus dem Motive der Waldmorgen-Pracht (9) entsteht eine neue Melodie, die den warmen Schutz des Gethiers im Waldes-Dome bezeichnet.



Die Schwanen-Harmonie'n aus dem „Lohengrin“ leuchten auf, sobald Gurnemanz auf den verendeten heiligen Vogel kommt, der Allen eine Freude war. „Dich lockt es nur zu wild kindischem Bogen-Geschoss?“ fragt er ernst zum Parsifal-Motive (13). Parsifal ist tief erschüttert. Er sieht das Verwerfliche seiner That ein, zerbricht zu den Rhythmen seines Motiv's den Bogen und schleudert ihn sammt den Pfeilen von sich. Den Entschluss zu dieser That verkündet ein gewaltiger Anlauf. — Gurnemanz, erfreut über die Wandlung im Herzen des Knabens, beginnt nunmehr ihn auszuforschen, wer er sei, wen er zum Vater und zur Mutter habe, wie er heisse. Von seinen Lippen ertönt nur die eine Antwort: „Das weiss ich nicht!“ Das Parsifal-Motiv (13) durchzieht in seinem ersten Ansatze die ganze Episode, auch die Schmerzens-Figur lässt sich hören. Dann heben die Celli bei Parsifal's Worten: „Ich hatte viele (Namen), doch weiss ich ihrer keinen mehr“ mit dem Herzeleid-Motive an:
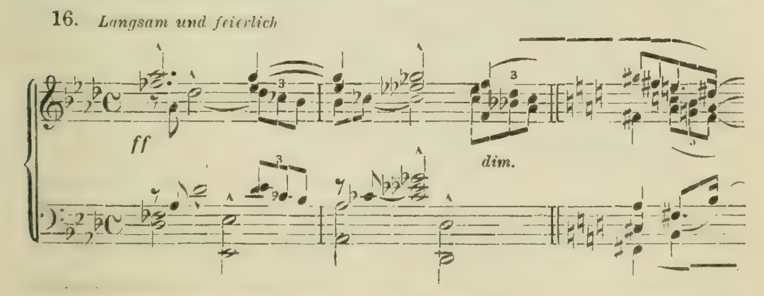




Gurnemanz ist erstaunt über die Unwissenheit Parsifal's und befiehlt den Knappen, dem König im Bade behülflich zu sein. Sie entfernen sich, den todten Schwan ehrerbietig auf einer Bahre von grünen Zweigen mitnehmend. Das Leidens-Motiv des Amfortas tönt ihnen nach.

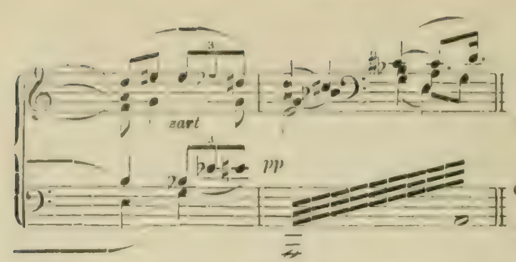
In der folgenden Szene, an welcher sich auch Kundry betheiligt und Parsifal Aufschluss über seine Vergangenheit giebt, seine Abenteuer erzählt und in der Parsifal bei Kundry's Spott-Worten das Zauber-Weib wüthend an der Kehle fasst, herrschen nur bekannte Themen. Zunächst hören wir das Herzeleid-Motiv (15. „Ich hab' eine Mutter". — „als im Kampf erschlagen Gamuret". — „Deine Mutter der du entlaufen". — „Todt? Meine Mutter? Wer sagt's?" — sowie im Nachspiel nach Amfortas' Worten: „Wieder Gewalt?" — u. s. w.); weiter durchzieht das glänzende Parsifal-Motiv (13) den Abschnitt, ebenso das Kundry-Motiv (8), bald in ursprünglicher, bald in veränderter Form („Doch adelig scheinst du selbst und hoch geboren". „erzog sie ihn zum Thoren die Thörin". — „Todt? Meine Mutter?" —, ferner als Kundry für den ohnmächtigen Parsifal Wasser aus dem nahen Wald-Quell holt); endlich erscheint auch das Ritt-Motiv (7), theils mit dem Parsifal-Motive abwechselnd (Und einst am Waldes-Saume". — „durch Wildnisse kam ich, bergauf thalab". — „Wer fürchtet mich?" — „und die um dich sich grämt" —, auch als Kundry zum Quell springt). Erhebend klingt zu der barmherzigen Pflegerinnen-Arbeit das Gral-Motiv (2), während Gurnemanz sie lobt: „So recht! So nach des Grales Gnade: das Böse bannt, wer's mit Gutem vergilt!" — Dann gewinnt wieder das düstere Zauber- (10) und Klingsor-Motiv (12) die Oberhand; Kundry, trotzdem sie sich mit ihrem Motive (8) wild gegen den Zauber-Bann bäumt, bricht im Gebüsch zusammen und verfällt in tiefen Schlaf.

Der Zug kehrt mit Amfortas vom See zurück. Zum ersten Male tönt langsam und feierlich, wie vorbereitend, das Glocken-Motiv aus der Grals-Burg (17), vermischt mit dem Gral-Motive

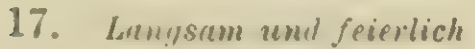
(2) an unser Ohr. „Nun lass zum frommen Mahle mich dich geleiten; denn du bist rein, wird nun der Gral dich tränken und speisen!" Bei diesen Worten hat Gurnemanz sich Parsifal's Arm sanft um den Hals gelegt und dessen Leib mit seinem eigenen Arme umschlungen; langsam schreiten sie vorwärts. Die Bühne verwandelt sich allmählich. „Wer ist der Gral?" fragt Parsifal erstaunt seinen Begleiter zum Gral-Motive (2). Gurnemanz erwidert: „Das sagt sich nicht; doch, bist du selbst zu ihm erkoren, bleibt dir die Kunde unverloren (Heilands-Klage [4]). Und sieh! Mich dünkt, dass ich dich recht erkannt: kein Weg führt zu ihm durch das Land, und Niemand könnte ihn beschreiten, den er nicht selber möcht' geleiten." — Trompeten und Klarinetten wechseln in zarter Klang-Färbung mit dem Glocken-Motive (17) ab. Allmählich, während Gurnemanz und Parsifal kaum merklich vorwärts schreiten, hat sich die Szenerie immer mehr verändert. Der Wald ist verschwunden und in starren Felsen-Wänden öffnet sich ein Thor-Weg, welcher jetzt die Wandernden aufnimmt. Während so Gurnemanz den in den Bruder-Kreis Aufzunehmenden gleichsam als Vorbereiter durch Wirrnisse und über steile Pfade führt, bewegt sich die Verwandlungs-Musik zunächst noch in den Rhythmen des Glocken-Thema's, um sodann in das eigentliche Motiv der Heilands-Klage*) überzuleiten.

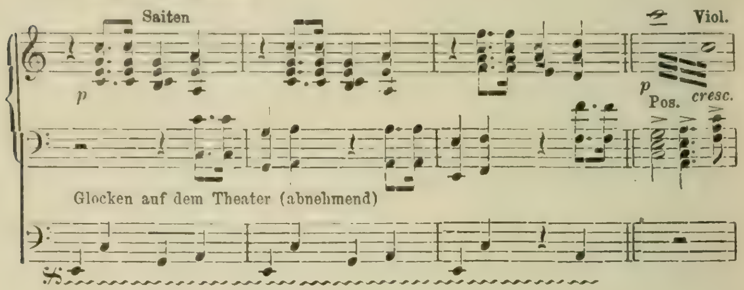


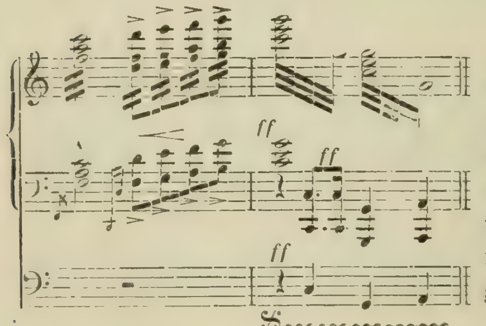
*) Kenner der Mendelssohn'schen Klavier-Werke werden eine auffallende Aehnlichkeit zwischen dem Thema der Variations serieuses (op. 54) dieses Meisters und der Heiland's-Klage herausfinden. Reminiscenzen-Jägern würde die Uebereinstimmung sicherlich viel „zu denken" geben. Vergl. Max Chop: „Musikalische Reminiszenzen-Jägerei." (Neuer Kurs 1893 Heft XIX, Seite 924 ff).



Sechs Posaunen auf dem Theater verkünden durch den zweimal im ff wiedergegebenen Abendmahl-Spruch die Nähe des Gral, in riesiger Steigerung des Glocken-Motiv's gelangen bei der Wiederholung die Posaunen auf dem lang gehaltenen C an, während das vierstimmige Glocken-Geläute beginnt und vom Orchester begleitet wird:
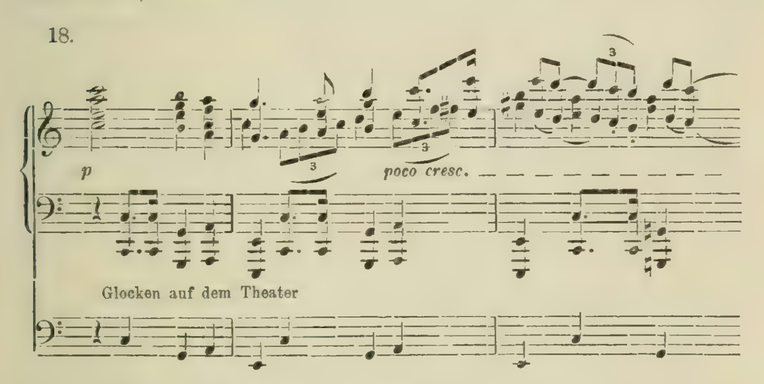




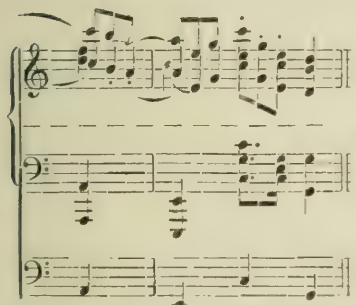


Jetzt sind wir im Tempel des heiligen Gral, in den auch Gurnemanz mit dem erstaunten Parsifal eintritt. Eine mächtige, in maurischem Style gehaltene Säulen-Halle, deren kreisrunde Mitte in ein hohes Kuppel-Gewölbe ausläuft, empfängt uns. Unter dem Oberlichte der Kuppel befindet sich der Abendmahls-Tisch in Hufeisen-Form, in seinem Kreise eine altarähnliche Erhöhung für Amfortas und den Gral. Von beiden Seiten des Hintergrundes schreiten durch die geöffneten Thüren

die Grals-Ritter heran und reihen sich um die Speise-Tafeln. Das Glocken-Geläute verliert sich und das Orchester nimmt ihr Motiv von Neuem auf, während die Grals-Ritter ihren feierlichen Liebesmahl-Gesang dazu im unisono anstimmen und die Knappen-Züge den Hintergrund einnehmen. Das auf dem Glocken-Motive aufgebaute Zwischen-Spiel, das Wagner hier verwerthet, lautet:

18.





Unterdessen haben die Grals-Ritter sich an den Tafeln aufgestellt. Brausende Glocken-Töne erfüllen den Raum, aus der Mittel-Galerie der Kuppel schwebt der Gesang der Jünglinge (Altisten, 1. und 2. Tenoristen): „Den sündigen Welten, mit tausend Schmerzen" in den Harmonie'n der Heilands-Klage (16) herab. Dienende Brüder tragen den siechen Amfortas auf einer Sänfte herein, vor ihm schreiten vier Knappen mit dem verhängten Schrein des Grales. Der Zug hält vor dem altarähnlichen Stein-Tische, wo Amfortas auf ein Ruhe-Bett gelassen wird. Knaben stellen den Gral mit seiner Hülle vor ihm nieder. Das Gral-Motiv (2) wird von vier Hörnern wiedergegeben und bricht jäh ab. Aus der höchsten Höhe der Kuppel tönt plötzlich, einem Engel-Chor gleich, in überirdischer Schönheit und Reine

von Knaben-Stimmen (drei Sopran- und ein Alt-Chor) das Glaubens-Motiv a capella in der Ausspinnung des Beispiels 3b: „Der Glaube lebt, die Taube schwebt, des Heiland's holder Bote.“ Und dann nach dem Abstieg in den Harmonie'n wieder sich emporschwingend: „Der für euch fliesst, des Weines geniesst und nehmt vom Lebens-Brode!“ — Violinen und Celli nehmen das Glaubens-Motiv auf und schliessen im Gral-Motiv (2) ab, indessen die Hörner verhallend das Glocken-Thema 17) wiedergeben.

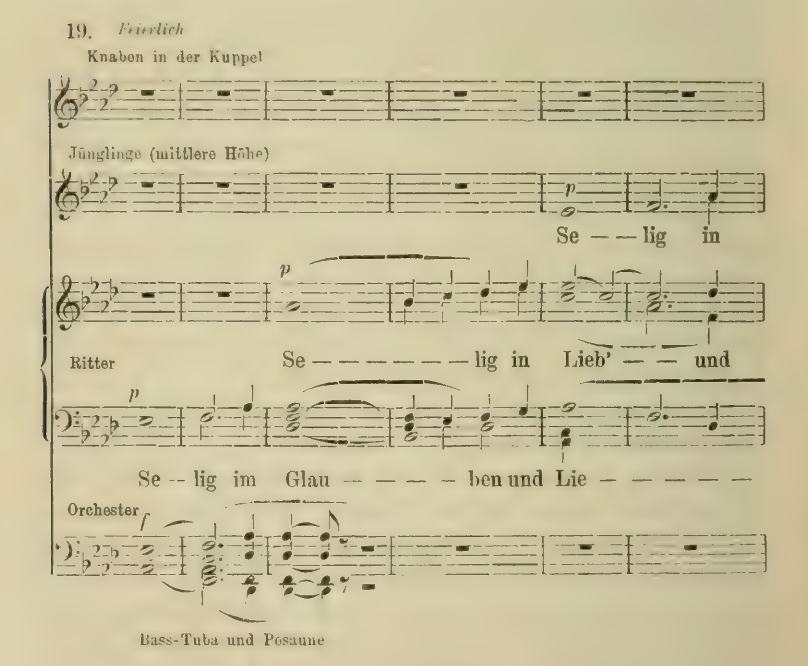
Eine Weihe liegt über dieser Szene, die in Worten keinen Ausdruck findet. Es ist, als öffne sich vor unseren Augen der Himmel selbst. Amfortas, der Leidende, erscheint uns wie der Heiland, der seine Gläubigen um sich versammelt, Wein und Brot an sie zu vertheilen.
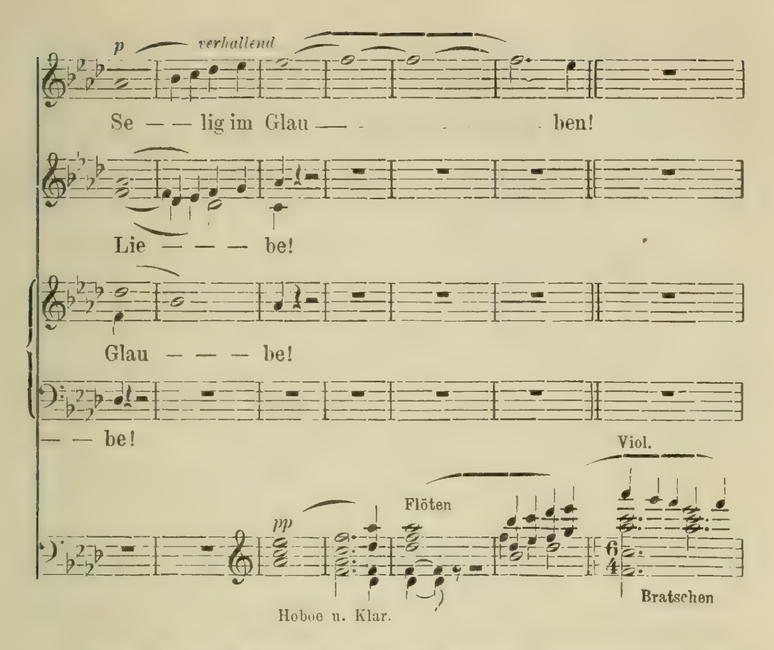
Eine lange General-Pause leitet das zweite, von schmerzlichen Weisen durchwobene Bild der Abendmahls-Szene ein. Aus dem Hintergrunde erschallt wie aus einem Grabe (ohne Orchester-Begleitung) die Stimme des alten Titurel: „Mein Sohn Amfortas, bist du am Amt?“ Langes Schweigen folgt der Frage, durch dumpfe Pauken-Schläge ausgefüllt. „Soll ich den Gral heut' noch erschau'n und leben?“ — Dieselbe Pause. — „Muss ich sterben, vom Retter ungeleitet?“ — Da erhebt sich die Heilands-Klage (8) in schmerzlichem Aufschrei, als Amfortas wild verzweifelt sein „Wehe! Wehe mir der Qual!“ ausstösst. Er bittet den durch des Grales Huld (Motiv 2) im Grabe lebenden Vater, selbst das Amt zu verrichten, da ihm der Anblick des heiligen Kelches unbeschreibliche Schmerzen bereite. Titurel aber erwidert: „Du büsse im Dienste deine Schuld! (Gral-Motiv [2]). Enthüllet den Gral!“ Dämonisch braust das Kundry-Motiv (8) herab, als Amfortas in seiner Leidens-Qual den Knaben wehrt. Heilands-Klage (16) und Kundry-Motiv (8) wechseln ab, so lange Amfortas sich in der Betrachtung seiner Schmerzen ergeht; dann aber tritt das Gral-Motiv (2) und später der Abendmahl-Spruch (1a und 1b) die Herrschaft an, sobald er von des Weih-Gefässes leuchtender Gewalt spricht. Kurz darauf verliert er sich wieder in düstere Reflexionen, welche sich mit seiner Sünde abgeben. Die Motive des Leidens (5),

des Zaubers (10), der Kundry (8), Klingsor's (12), des Gral (2), die Schmerzens-Figur und Heilands-Klage (16) wechseln miteinander ab; in heissem Gebete fleht er den Allerbarmer an, dass er die Wunde schliesse, dass er ihn gesunden lasse. Bewusstlos sinkt er zurück. —

Nun tönt aus dem Munde der Jünglinge und Knaben verheissungsvoll das Thoren-Motiv (6) von der Kuppel herab und der Chor der Ritter tröstet: „So ward es dir verheissen; harre getrost (nämlich: des reinen Thoren). Des Amts walte heut'!" — Das Gral-Motiv (2) hat wieder begonnen, aus dem Hintergrunde hören wir Titurel's erneute Aufforderung: „Enthüllet den Gral!" — Mühsam (Schmerzens-Figur zum Pauken-Wirbel [pp] auf Es) erhebt sich Amfortas. Die Knaben nehmen die Decke vom goldenen Schreine und stellen eine sorglich verhüllte Krystall-Schale vor Amfortas. Aus dem düsteren Tremolo der Bässe, das zu ersterben scheint, steigt, von den Altisten und Tenoristen aus der Höhe im unisono wiedergegeben, der erste Abendmahl-Spruch mit dem im Beispiel 1a angegebenen Texte, Amfortas neigt sich in stummem Gebete zum Kelche hernieder, dichte Dämmerung senkt sich über die Halle. Beide Abendmahl-Sprüche (1a und 1b) werden vom Orchester genau in der gelegentlich der Besprechung des Vorspiels angegebenen Weise (s. d.) wiederholt. Bei dem jähen Uebergang des zweiten Spruches nach E-moll (1b, Takt 3, natürlich in der Wiederholung) dringt ein blendender Licht-Strahl von Oben auf die Schale herab; diese erglüht sodann immer stärker in leuchtender Purpur-Farbe, Alles sanft bestrahlend. Amfortas erhebt mit verklärter Miene den Gral und schwenkt ihn sanft nach allen Seiten, worauf er dann Brot und Wein segnet. Alle liegen auf den Knie'n. Zu den Klängen der Heilands-Klage hört man Titurel's Stimme: „O heilige Wonne, wie hell grüsst uns heute der Herr!" — Zum Abendmahl-Spruche (1a) setzt dann Amfortas den Gral nieder, den die Knaben wieder sorglich verhüllen. Die Dämmerung weicht, schon hören wir in den Bässen wieder pp das Glocken-Motiv (17, 18). Aus ihm entwickelt sich nunmehr der in den Abendmahl-Motiven gehaltene, gewaltige Lob-Gesang der Knaben und Jünglinge: „Wein und Brot

des letzten Mahles.“ Dazu vertheilen die Knaben den durch den Grals-Kelch gesegneten Wein und das Brot unter die Ritter, die sich an der Tafel niederlassen. Gurnemanz winkt Parsifal, den leeren Platz neben ihm einzunehmen, allein der Knabe bleibt wie entrückt stehen, den Weisen lauschend und das feierliche Ritual beobachtend. — Dann beginnen die Ritter zu den Rhythmen des Motiv's 18 in den Harmonie'n des Abendmahl-Spruches (1b) den Chor: „Nehmet vom Brot.“ Eine dem Göttermacht-Motive aus den Nibelungen ähnelnde, punktirte Oktaven-Figur im Basse wechselt mit dem begleitenden Glocken-Thema zu dem vierstimmigen Ritter-Chor ab, aus dem dann in wunderbarer Verwebung das Gral-Motiv (2) mit anschliessendem Glaubens-Motiv bis in die Höhe der Kuppel hinansteigt:





Das Glaubens-Motiv (3b) wird weiter durchgeführt, indessen sich die Ritter feierlich umarmen. Die durchklingende Heilands-Klage (16) lenkt unsere Aufmerksamkeit wieder auf Amfortas, der von seiner begeisterungsvollen Erhebung herabgesunken ist. Die Wunde zur Seite blutet von Neuem. Zwischen den Klängen der Heilands-Klage meldet sich dann das Glocken-Motiv (17), zu dessen feierlich monotonem Geläute die Ritter, voran Amfortas in der Sänfte getragen, den Saal verlassen. —

Parsifal, der bei den Klage-Rufen des Königs mit der Hand nach seinem Herzen gefasst hat, steht immer noch regungslos und wie erstarrt da. Missmuthig tritt Gurnemanz an den Knaben heran, das Thoren-Motiv (6) beginnt: „Was stehst du noch da? Weisst du, was du sahst?“ Parsifal fasst sich krampfhaft an's Herz und schüttelt dann träumerisch mit dem Haupte. Aergerlich fährt Gurnemanz fort: „Du bist doch eben nur ein Thor! Dort hinaus, deinem Wege zu (Parsifal-Motiv [13] von drei gedämpften Hörnern)! Doch räth dir Gurnemanz:

Lass' du hier künftig die Schwäne in Ruh' und suche dir, Gänser, die Gans!" Zu der unheimlichen tritonischen Dissonanz C-Fis stösst er Parsifal zur Thür hinaus und schlägt diese schallend zu. Da tönt es plötzlich aus der Höhe verheissungsvoll hernieder (Alt-Stimme): „Durch Mitleid wissend, der reine Thor (Motiv 6)!" Ist doch der Hinausgestossene jener reine, durch Mitleid wissende Thor, der Amfortas von seinen Schmerzen, die Grals-Ritterschaft von ihrer Noth erlösen soll. Und aus der Kuppel schwebt es verhallend in siebenstimmigem Gesange (Gral-Motiv [2] wie im Beispiel 19) hernieder: „Selig im Glauben!" Draussen läuten die Glocken und zu den leisen Klängen des aufsteigenden C-dur-Akkordes schliesst sich der Vorhang über dem Mysterium des heiligen Gral.
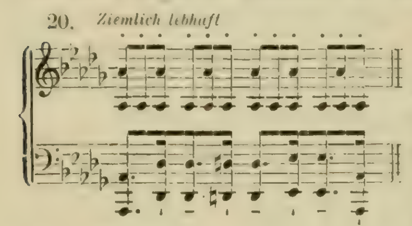
1. Aufzug. Der weitaus grössere Theil der Motive drängt sich im Vorspiel und ersten Aufzuge zusammen; daher die ausführliche Besprechung dieser beiden Abschnitte. Der zweite Aufzug, der in seiner ganzen Anlage in grellem Gegensatze zu seinem Vorgänger steht, bringt nur eine verhältnissmässig geringe Anzahl neuer Themen, die sich im Wesentlichen um den Zauber-Gesang der Klingsor'schen Lust-Mädchen gruppiren.

Die letzten Worte deuten bereits an, wo die nächste Handlung sich abspielt, — im Reiche des Gral-Feindes, des mächtigen Zauberers und Speer-Räubers Klingsor. Soeben noch tönten feierliche Glocken-Klänge, das weihevolle Gral-Motiv an unser Ohr. Die kurze Einleitung zum zweiten Aufzuge beginnt leise im düsteren H-moll und stürzt sich mit jähem crescendo in wilden Oktaven-Läufen auf das Klingsor-Motiv ([12] Klarinetten, Hoboen, Hörner; später treten die Posaunen hinzu). Wir sind in Klingsor's Zauber-Banne. Wild schreit die Weh-Klage des Amfortas über den Triumph seines Feindes auf, Kundry's jagender Lauf (8) tönt dazwischen, übertäubt von den dämonischen Gängen des Klingsor-Motiv's (12). Den Abschluss bildet das abstürzende Kundry-Motiv bis zum kleinen C, das die Celli im rallent. aushalten.

Im inneren Verliesse eines nach Oben offenen Thurmes sitzt Klingsor vor dem Zauber-Spiegel auf einem Mauer-Vorsprunge. Um ihn herum sind nekromantische Werkzeuge an-

gebracht. Bass-Klarinetten und Fagott geben das düstere Zauber-Motiv (10) wieder, das neben dem Klingsor-Motive (12) die Herrschaft behält. „Die Zeit ist da“, tönt es von den Lippen des Zauberers. „Schon lockt mein Zauber-Schloss den Thoren (hier setzen die gedämpften Saiten-Instrumente mit dem Thoren-Motiv [6] ein), den kindisch jauchzend fern ich nahen sah. Im Todes-Schlafe (Zauber-Motiv [10] in den Klarinetten) hält der Fluch sie fest (nämlich Kundry, darum auch ihre Figur [8]), der ich den Krampf zu lösen weiss. Auf denn! An's Werk!“ — Und Klingsor beginnt die Beschwörung der verzauberten Kundry. Das entzündete Räucher-Werk flammt unter geheimnissvoll aufsteigenden und vom Zauber-Motiv im Basse unterstützter Gängen empor, sein bläulicher Dampf erfüllt bald den ganzen Hintergrund. Aus der schwarzen Tiefe des Verliesses, in welche der Nekromant ruft, erhebt sich Kundry unter den Klängen des Zauber-Motiv's (10), die in ihrer Umkehr unendlich klagend ertönen. Mit einem grässlichen Schrei erwacht sie. Wild tobt ihr Motiv (8) dahin. Ihr Klage-Geheul sinkt zum Wimmern herab, im ff gellt das unheilvolle Lachen, mit dem sie des leidenden Heilandes einst spottete. Klingsor ahnt, wo sie weilte, als sein Zauber sie anzog: „Pfui! Dort bei dem Ritter-Gesipp, wo wie ein Vieh du dich halten lässt?“ Mit schaurigem Lachen höhnt er die Bewältigte. Nur mühsam entringen sich ihr, die aus dem Zauber-Schlaf (Motiv 10) eben erwacht ist, die Laute. Bei dem Ausrufe: „Oh, Sehnen! Sehnen!“ bringt die Heilands-Klage (16) das bessere Ich des verfluchten Weibes und ihr heisses Begehren nach erlösendem Heil zum Ausdruck. — Unbekümmert um das Klagen theilt Klingsor ihr die neue Rolle zu, den nahenden Parsifal in den Schlingen ihrer Verführungs-Künste zu fangen: „Den Gefährlichsten gilt's nun heut' zu besteh'n (Thoren-Motiv [6]): ihn schirmt der Thorheit Schild!“ — Kundry wehrt sich verzweifelt unter wildem Aufbäumen ihres Motiv's (8); aber Klingsor zeigt sich als ihr Meister. In seiner Wuth berichtet er, wie er einst „nach dem Heiligen rang“ (Heilands-Klage [16]), wie aber sein Sehnen (Motiv 12) unbefriedigt blieb. Eine kurze Figur zeigt den Trotz über seine Verstossung. Er rächte sich. Denn, der

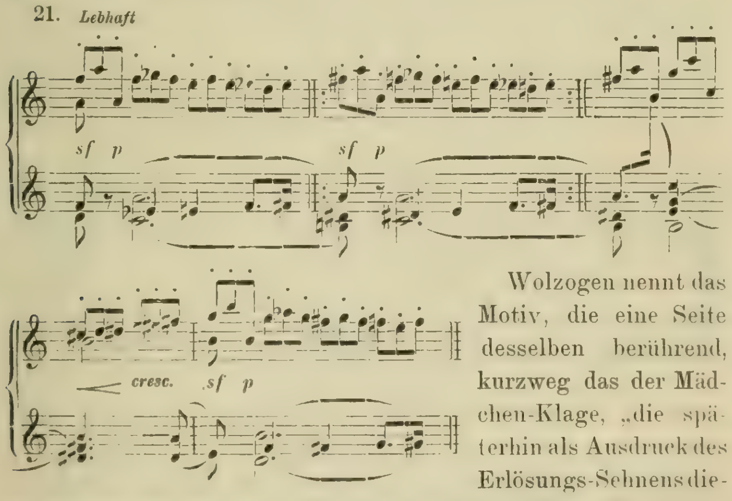
ihn von sich jagte, er und sein Stamm verfiel ihm (Amfortas Leidens-Motiv [5]). Bald will er den Gral (Motiv 2) selbst hüten. Das Gral-Motiv bricht in einer Dissonanz ab, das Leidens-Motiv (5) setzt wieder in den Celli dumpf ein. Kundry bricht in Verzweiflung aus. — Da geben die Hörner den Ansatz des Parsifal-Motiv's (13) wieder. Der reine Thor, den Kundry verführen soll, naht. Klingsor erklimmt die Mauer, indessen das Mädchen ein Weh-Geschrei ausstösst, und lässt sein Horn erschallen, das die Ritter zur Vertheidigung der Burg herbeiruft. Das Ritt-Motiv Kundry's (7) erhält hier, um die drängende Situation zu schildern, eine Variante:



Parsifal aber fürchtet sich nicht; „dem Helden Ferris entwand er die Waffe, die führt er nun freislich wider den Schwarm. Dem schlägt er den Arm, jenen den Schenkel.“ Die Ritter weichen. Immer kräftiger lässt sich das stolze, trotzige Parsifal-Motiv (13) vernehmen. Kundry ist verschwunden, mit ihr das bläuliche Licht; volle Finsterniss wogt in der Tiefe, wogegen die glänzende Bläue des Himmels über der Mauer sichtbar wird. Klingsor beobachtet mit sichtlichem Behagen, wie der junge Held das Ritter-Gezücht niederwirft (Parsifal-Motiv im ff). Als er sich nach Kundry umblickt, bemerkt er ihre Abwesenheit und freut sich, sie schon am Werke zu wissen. So wendet er sich nach Aussen und ruft dem nahenden Thoren zu: „Du da, kindischer Spross, was auch Weissagung dich wies, zu jung und dumm fielst du in meine Gewalt: die Reinheit dir entrissen, bleibst mir zugewiesen!“ — Unter der Wiederholung seines Motiv's im ff (12) und dem Wirbel der Pauken, versinkt er schnell mit dem ganzen Thurme; zugleich steigt beim Ueberlenken des Orchesters in das Parsifal-Motiv (13) der Zauber-Garten auf.

Tropisch üppige Pracht umgiebt uns. Das ist ein Blühen, eine Farben-Pracht aus „Tausend und eine Nacht“. Auf der Mauer, welche den Hintergrund abgrenzt, steht Parsifal und
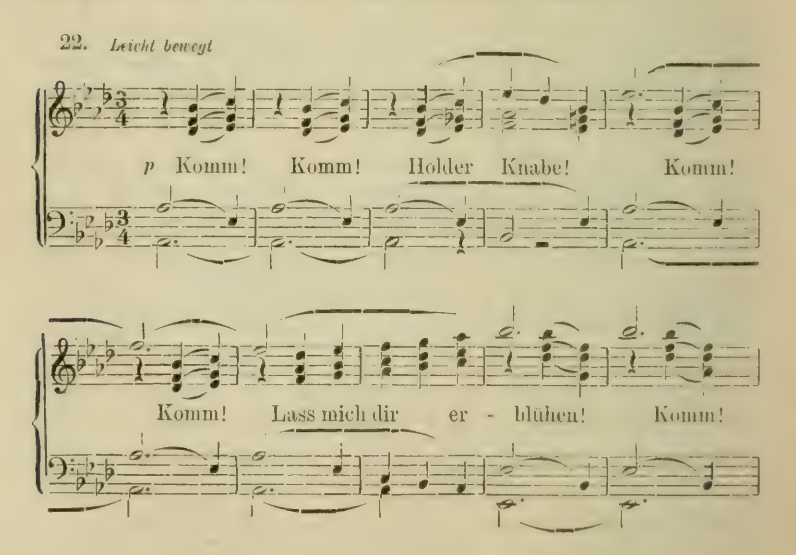
schaut staunend die Wunder-Welt an. Von allen Seiten, zuerst aus dem Garten, dann aus dem maurischen Palaste, stürzen wirr durcheinander die schönsten Mädchen herein. Klingsor's Horn-Ruf hat sie im Schlummer gestört. Leichte Schleier, die ihre verführerischen Reize kaum verhüllen, umgeben die üppigen Gestalten. — Die Musik malt das Durcheinandereilen der Blumen-Mädchen in Sekundquart-Akkorden aus, dazwischen blasen die Hörner den Ansatz zum Parsifal-Motive. Dann schwirrt ein Heer ängstlicher Fragen durch die Lüfte: „Hier war das Tosen! Waffen! Wilde Rufe! Wer ist der Frevler? Mein Geliebter verwundet! Ich erwachte allein!“ u. s. w. Eine im staccato gehaltene Triolen-Bewegung, gleichmässig die Verwirrung der aus süssem Liebes-Schlummer Gestörten, wie auch ihre Klage um die von Parsifal erschlagenen Geliebten bezeichnend, setzt ein:

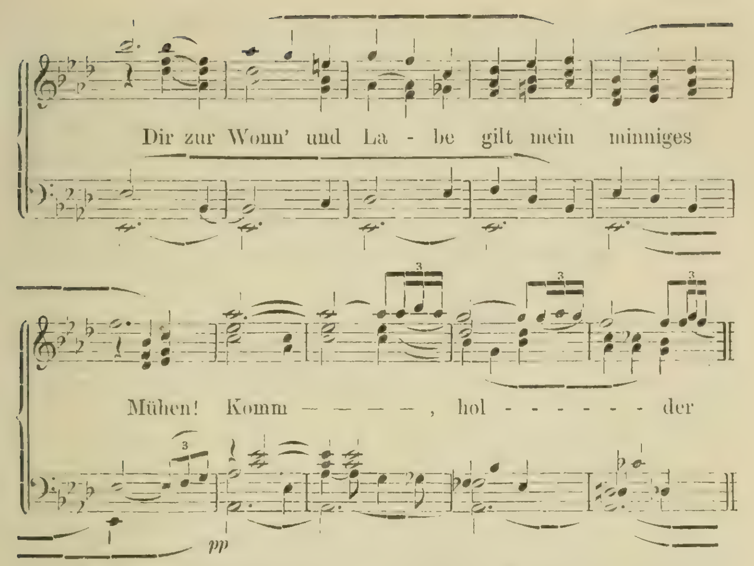


Wolzogen nennt das Motiv, die eine Seite desselben berührend, kurzweg das der Mädchen-Klage, „die späterhin als Ausdruck des Erlösungs-Sehnens dieser ganzen verzauberten Welt zu noch intensiverer Bedeutung und Wirkung gelangen wird.“ Karl Heintz spricht von einem „Motive des verführerischen Blühens“, damit — meiner Ansicht nach — die Bedeutung der Figur sowohl nach musikalischem Inhalt, wie in Rücksicht auf dramatische Handlung verkennend.

Die grossen nunmehr beginnenden Chöre der Blumen-Mädchen zerfallen in vier dreistimmige Gruppen. Von einem Zusammen-

Gesange ist zunächst nicht die Rede; die Erregung des Augenblicks und die ganze dramatische Situation verbieten dies. Die Sirenen sehen Parsifal, erkennen in ihm den Thäter und in wilder Steigerung der wirren Triolen-Bewegung einen sie sich zu dem Rufe: „Verwünscht sollst du sein!“ Dem Ausbruche folgt das glänzende Parsifal-Motiv (13) in Hörnern und Trompeten, wie mit einem Schlage die allgemeine Aufregung dämpfend. Parsifal ist in den Garten hinabgesprungen, jäh weichen die Mädchen zurück, während das Motiv 13 sanft ausgesponnen wird. Parsifal beruhigt die immer noch Scheuen, die Figur der Mädchen-Klage (21) wird sanfter, als sie vernehmen, dass er nicht kam, sie zu schlagen, und geht in eine neckische Weise über, als sie fragen: „Wer spielt nun mit uns?“ — Parsifal's Erwiderung: „Das thu' ich gern“ wird von einem ausgelassenen Lachen der Verführerinnen begleitet. Dann tritt der kühne Fremdling zu seinem Motiv, das kraftvoll erklingt und ausgesponnen wird, an die Mädchen heran, die nunmehr ihren verführerischen Blumen-Schmuck anlegen und, auf Parsifal eindringend, süsse Verlockungs-Gesänge beginnen:
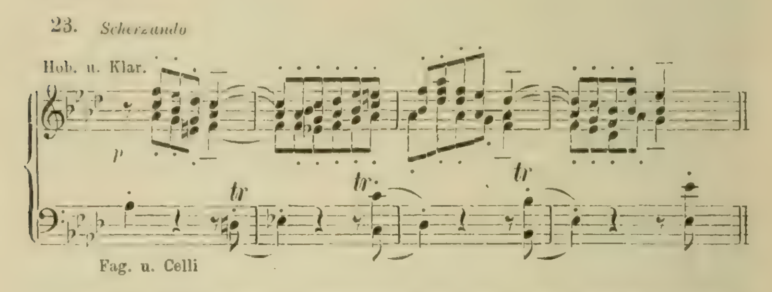




Die letzten drei Takte des angeführten Beispiels enthalten in den kurzen Sextolen-Vorschlägen die Schmeichel-Figur, die die Bethörung Parsifal's durch minniges Müh'n beschleunigen soll. Die unendliche Weichheit und Sinnlichkeit des Gesanges fällt sofort auf und erhöht den Gegensatz zu den sittlich ernsten, theilweise sogar düsteren Themen, die die Nähe des Gral's und das Leid seines Königs heraufbeschwor. Von den Chören der verführenden Blumen-Mädchen sagt Heintz: „Es ist für den durchgebildeten Musiker höchst interessant, die Feinheit der Gruppirung dieser verschiedenen Solo- und Chor-Stimmen in ihrer Verwendung für die dramatische Wirksamkeit derselben zu verfolgen; wer die Augen nicht absichtlich schliessen will für die Beobachtung dessen, was Richard Wagner auf diesem Gebiete von den vorangegangenen Meistern (Seb. Bach mit eingeschlossen) gelernt hat, aber nun mit neuer Kraft für die Verwirklichung seiner Ideale hervorzaubert, der muss hier staunen über das reiche formbildende Genie des Meisters.“ —

Parsifal ist berauscht von den neuen Eindrücken, die sein harmloses Gemüth nicht versteht, seine Sinne vielleicht ahnen. Der Frage: „Wie duftet ihr hold! Seid ihr denn Blumen?“

mischt sich zum Zeichen dessen die Schmeichel-Figur aus Beispiel 22 unter. Trotzdem bleibt er ruhig und heiter. Die Mädchen nehmen in ihre Antwort: „In Sommer und Sonne für dich erblühend in Wonne" die Schmeichel-Figur auf und spinnen sie aus. Immer eindringlicher tönen die Verlockungen zum Sinnen-Genusse. Sanft wehrt Parsifal ihrer Zudringlichkeit und bald entsteht in den einzelnen Gruppen der weibliche Neid und die Scheelsucht, wer die Schönste sei: „Die Schönste bin ich!" — „Nein, ich bin die Schönste!" — „Ich bin schöner!" — „Nein ich!" — „Sieh', er will mich!" — „Mich lieber!" — „Nein mich!" — Dieses gegenseitige Necken und Zanken wird durch ein neues Motiv illustrirt, das in kecken Ton-Folgen dahinhüpft:



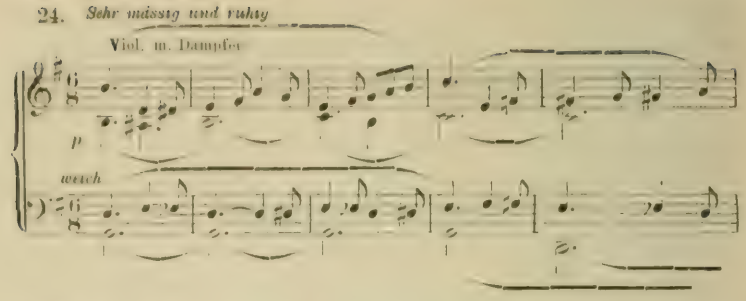
Unter diese Klänge mischt sich das Motiv der Mädchen-Klage (21) und in wildem Taumel stürmen sie endlich alle auf Parsifal ein, der zu seinem Motiv (13) halb ärgerlich die Mädchen abschreckt mit dem Rufe: „Lasst ab! Ihr fangt mich nicht!" — Entschlossen will er aus dem Blumenhage fliehen, als er plötzlich Kundry's Stimme (in den Harmonie'n des Thoren-Motiv's [6]) vernimmt: „Parsifal! Weile!" — Da er seinen Namen hört, steht er betroffen still: „Parsifal? So nannte träumend mich einst die Mutter." — Langsam zu den Klängen des Herzeleid-Motiv's (15) tönt es zurück: „Hier weile! Parsifal! Dich grüsset Wonne und Heil zumal!" — Kundry verscheucht die Mädchen, die beim Klange ihrer Stimme bereits von dem Helden abliessen, in den Palast. Langsam ziehen sie sich zurück. Das Neck-Motiv (23) begleitet ihren letzten wehmüthigen Gruss: „Von Allen möchten gern wir

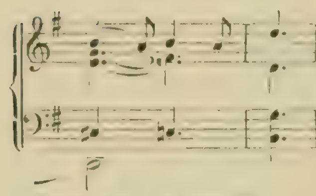
scheiden, mit dir allein zu sein. Leb' wohl, du Holder, du Stolzer, du Thor!" — Beim letzten Worte bricht das Neck-Motiv ab, die Thoren-Harmonie'n setzen ein, träumerisch fragt sich Parsifal, als die Mädchen verschwanden: „Dies Alles hab' ich nun geträumt?" — Allein schon beginnt die dritte Prüfung. Der sich enthüllende Blumenhag zeigt auf Rosen gebettet ein jugendliches Weib von höchster Schönheit, Kundry in veränderter Gestalt, in einer Lage, auf die nur Wieland's Verse passen:

> „Die Gaze, die nur, wie ein leichter Schatten
> Auf einem Alabaster-Bild
> Sie hier und da umwallet, nicht verhüllt,
> Scheint mit der Nacktheit selbst den Reiz der Scham zu gatten."
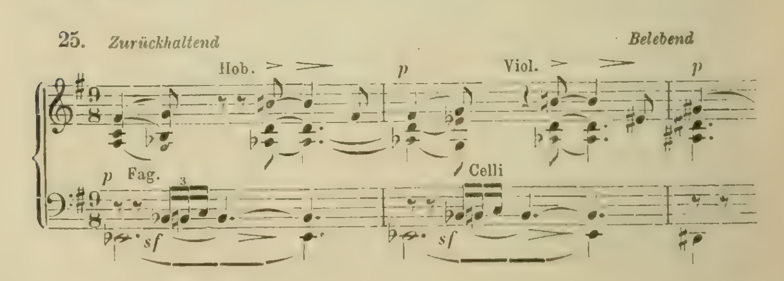
Die grosse Haupt- und Schluss-Szene des zweiten Aufzug's, die zuvörderst von den Thoren-Harmonie'n beherrscht wird, theilt Wolzogen sehr richtig in folgende zwei Abschnitte: „Der erste, bedeutend kleinere, gilt der verführerischen Umwebung des ganz in Wundern befangenen Jünglings-Gemüthes mit den süssen und schmerzlichen Erinnerungen an die vergessene Liebe der Mutter durch Kundry's ergreifende und liebliche Gesänge. — Der zweite dagegen zeigt uns in einer mächtigen dramatischen Steigerung und bei grösserer Ausdehnung, doch ungemein konzentrirter Fassung der gewaltigen Entwickelungs-Momente: Das Erwachen Parsifal's zum moralischen Bewusstsein seines menschlichen Heils-Amtes, das Ringen der Kundry nach Liebes-Erlösung und den Sieg der wissenden Reinheit über die verblendete Sehnsucht der Sünderin."
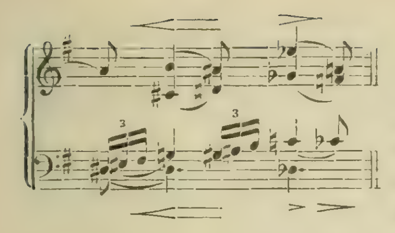
Kundry beginnt ihr verführendes Amt mit meisterlichem Geschick. Um das Herz Parsifal's zu erschliessen und für die der Sentimentalität so nahe verwandte Sinnlichkeit zugänglich zu machen, redet sie von seinem Vater Gamuret, von seiner Mutter Herzeleide, die ihn durch ihren Mund grüssen lässt (Herzeleid-Motiv [15] mit folgendem Motive der Hingebung [27] in andeutender Form). Allein verrätherisch machen sich Schmeichel-Figur (22) und Zauber-Motiv (10) geltend, das wahre Ziel Kundry's bezeichnend. Mit einer Wiegenlied-Weise sucht sie ihn zu locken und an sich zu ketten:





„Ich sah das Kind an seiner Mutter Brust, sein erstes Lallen lacht mir noch im Ohr.“ Schmeichelnd und kosend quellen die Laute von ihren Lippen, sich dem Herzeleid-Motive (15), das bald rein zur Geltung kommt, anschmiegend, hier in idyllischer Form, dort ernst und elegisch. Dann wird Motiv 15 leidenschaftlicher und dem Kundry-Thema (8) ähnlich. Bei den Worten: „Den Waffen fern, der Männer Kampf und Wüthen, wollte sie still dich bergen und hüten“ — haben wir eine neue Triolen-Bewegung mit der übermässigen Sekunde in den Bässen zur Veranschaulichung des Waffen-Geräusches. Dann wieder dominirt das Herzeleid-Motiv, heftig aufbrausend „wann dann ihr Arm dich wüthig umschlang“), später jäh absinkend („ward es dir wohl gar beim Küssen bang?“), um in ein neues Thema überzuleiten, das Wolzogen als zweites Herzeleid-Motiv bezeichnet. Ich nenne es als Ausdruck des mütterlichen Schmerzes das Weh-Motiv:



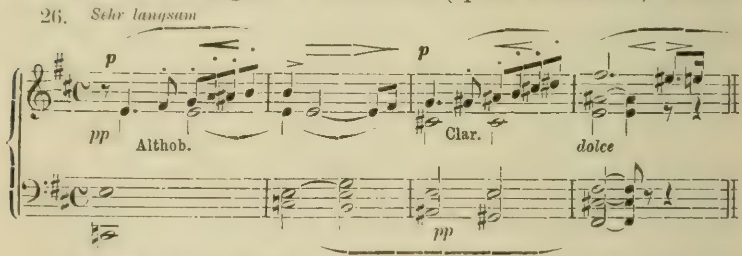


So wirkt die schlaue Kundry mächtig mit den tiefsten Regungen des Menschen-Herzens auf Parsifal ein und schliesst zum ergreifenden Herzeleid-Motive mit dem Ausrufe: „Ihr brach das Leid das Herz, und Herzeleide starb.

Furchtbar betroffen sinkt Parsifal vor Kundry's Füssen nieder. gellend klingt sein „Wehe!“ in den Modulationen des Weh-Motiv's (25) durch den blühenden Garten. „Dein Sohn, — dein Sohn musste dich morden? O Thor! Blöder. taumelnder Thor! Wo irrst du hin, ihrer vergessend. deiner —, deiner vergessend? (Motiv 25.) Traute, theuerste Mutter!“ — Mit süssen Trostes-Worten neigt sich Kundry zu dem Gebrochenen herab und beut ihm zum Ersatze für die Noth ihre Liebe. Mahnend erklingen Speer- und Kundry-Motiv (8). Parsifal ist in Trübsinn verloren, er hat die Worte der Verführerin kaum vernommen. Da beugt sich diese (pp Triolen der Saiteninstr.) über den Knieenden und schlingt zutraulich ihren Arm um seinen Nacken. Kundry- (8) und Zauber-Motiv (10) treten ihre Herrschaft an; denn ihre Mission als „Urteuflin Höllen-Rose“ im mächtigen Banne Klingsor's beginnt. — „Die Liebe lerne kennen, die Gamuret umschloss. als Herzeleid's Entbrennen (Wehe-Motiv [25]) ihn sengend überfloss“, so erschallt es flüsternd von ihren Lippen. Zum geheimnissvollen Weben des Zauber-Motiv's (10) heftet sie ihren Mund in langem Kusse auf den seinigen.
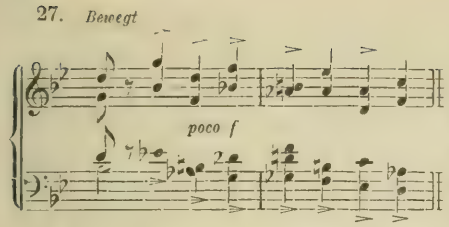
Unter dem lauten Erklingen der Schmerzens-Figur (1a und 1b) und des Speer-Motiv's fährt Parsifal in höchstem Schrecken empor. Fast hätte er die Schmerzen des Amfortas und den heiligen Speer vergessen. Er stemmt seine Hände gegen die Brust. wie um ein furchtbares Weh zu bewältigen und stösst wild hervor: „Amfortas! Die Wunde! Sie brennt in meinem Herzen!“ — Wild jagt der Kundry-Lauf (8) zwischen jedem Ausrufe dahin. Schmerzens-Figur und Leidens-Motiv des Amfortas (5) schildern. wie er an die Noth des Gral

denkt. Dann wieder wähnt er (Zauber-Motiv [10]), dass der Liebe versengend' Feuer in seinem Herzen lohe und das Kundry-Motiv (8) tobt („Qual der Liebe!") mit entfesselter Gewalt. — Das verführende Weib ist vor Schrecken und Verwund'rung sprachlos, die sich noch vermehren, als Parsifal in völlige Entrücktheit verfällt. Die feierlichen Weisen des Gral- (2) und Abendmahl-Motiv's (1 b „Das heil'ge Blut erglüht"), ebenso die Heilands-Klage (4. „Des Heiland's Klage da vernehm' ich") finden sich ein, die Erinnerung an die Mysterien des Gral hat ihn mit ihrem frommen Zauber umstrickt. „Erlöse (Motiv 1 b), rette mich aus schuldbefleckten Händen (Schmerzens-Figur und Kundry-Motiv)!" —, so mahnt es in seinem Innern und verzweiflungsvoll wirft er sich nieder auf die Kniee, vom Erlöser Vergebung seiner Sünden erflehend. — Mit dem Seufzer der Weh-Klage (Motiv 25) hat Kundry die Veränderung in Parsifal's Innerem wahrgenommen. Schüchtern nähert sie sich ihm: „Geliebter Held! Entflieh' dem Wahn! Blick' auf, sei hold der Huldin Nah'n!" Ihre Sehnsucht spiegelt sich in den schmachtenden Gängen der Alt-Hoboe (später Klarinette) wieder:



Sie hat sich verführerisch wieder über ihn geneigt und liebkost mit ihm. Aber Parsifal erkennt (Kundry- [8] und Weh-Motiv [25] zeigen sich wieder) in Kundry die Verführerin des Amfortas. Zum schnell aufsteigenden und anschwellenden Zauber-Motive (10) stösst er sie mit den Worten: „Verderberin! Weiche von mir! Ewig, — ewig!" hinweg. Immer leidenschaftlicher wird das Weib. Ihr dämonischer Charakter tritt in den Vordergrund. Ihr Sehnsuchts-Motiv (26. „Grausamer!") leitet die lockende Entgegnung ein und als neues Thema zeigt sich das ihrer vollständigen Hingabe-Bereitschaft („so fühle jetzt auch" —):

27. *Bewegt*
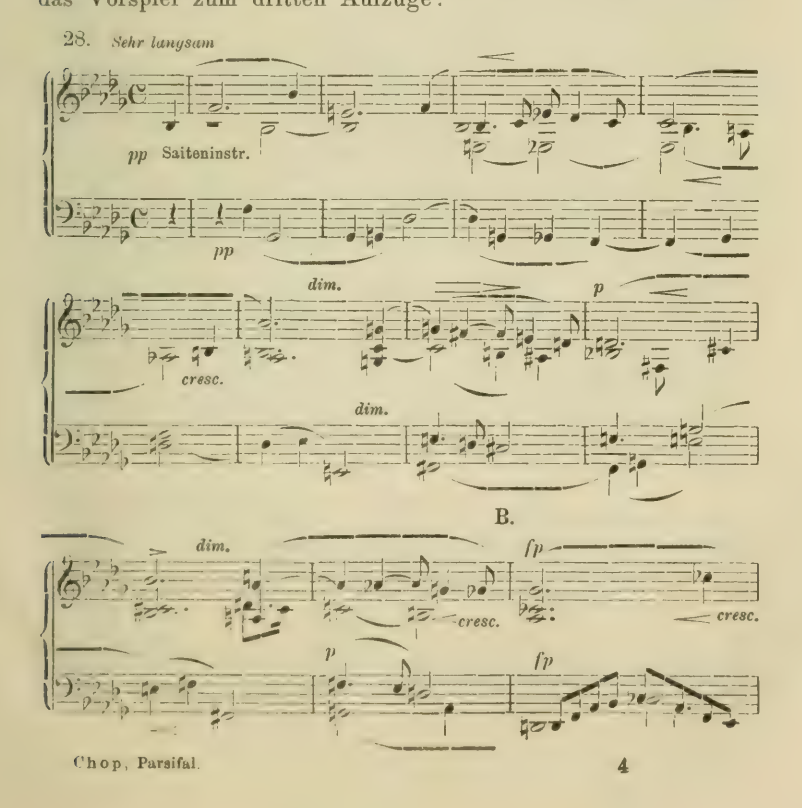


Dann ist es, als ob der Zauber von ihr wiche; sie spricht von der Sehnsucht nach dem Heilande, den sie einst schmähte und dessen Fluch sie verfolge, endlos sie durch das Dasein quälend. Herrlich ist die musikalische Illustration der Stelle: „Ich sah ihn — und lachte!" — Mühsam entringen sich die Worte ihrer Brust. Dumpfe Pauken-Schläge und das Liebesmahl-Motiv (1 b) leiten sie ein, Charfreitagszauber-Andeutungen fallen, das Lachen Kundry's versinnbildlicht die furchtbar dazwischenfahrende und jäh abbrechende Figur des Motiv's 8. „Da traf mich sein Blick!" Die Heilands-Klage (4, 16) setzt schmerzvoll ein, nur kurz durch das Zauber-Motiv (10), das ihren Fluch berührt, unterbrochen, und spinnt sich fort durch die Schilderung ihres Elends. Das Gral-Motiv (2) deutet die einzige ihr mögliche Art der Erlösung an. „Da kehrt mir das verfluchte Lachen wieder!" Das leidenschaftliche Kundry-Motiv (8) in seiner ganzen Wildheit macht sich abermals auf, bis sie mit einleitender Schmerzens-Figur und Hingebungs-Motiv (27) in die Worte ausbricht: „Lass' mich an seinem Busen weinen, nur eine Stunde mich dir vereinen, und ob mich Gott und Welt verstösst, in dir entsündigt sein und erlöst." — Parsifal, durchdrungen von seinem hohen apostolischen Berufe, weist sie (Thoren- [6], Abendmahl- [1 a und 1 b], Leidens- [5] und Glaubens-Motiv [3]) mit dem Bedeuten auf des Heils wahren Quell ab. Für eine Stunde Vergessens seiner Sendung in ihren Armen wäre sie auf ewig verdammt und nur des Weltenwahn's Umnachten könne sie dazu bewegen, nach der Verdammniss Quell (Zauber-Motiv [10]) zu schmachten. In dämonischer Leidenschaftlichkeit (hier zeigt sich auch die Schmeichel-Figur aus dem Beispiel 22 wieder) will sie dann für eine Stunde des Genusses ewig verdammt sein. Da schmettern Hörner und Trompeten den Ansatz zum Parsifal-Motiv (13), schnell in das Gral-Motiv übergehend, während er ernst anhebt: „Erlösung,

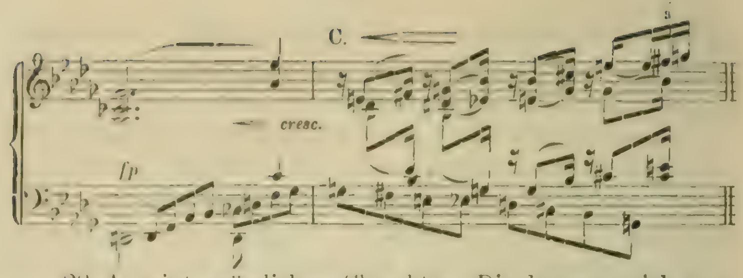
Frevlerin, biet' ich auch dir!" In den Harmonie'n der Mädchen-Klage (21) verlangt sie von Neuem als Erlösung seine Liebe. Wieder hören wir Parsifal- und Gral-Motiv, als er den ersten Schritt zu ihrer Erlösung, den Weg zu Amfortas wissen will. Beim Nennen des Namens braust die alte, wilde Kundry (Motiv 8) auf: „Nie sollst du ihn finden!" (Kundry- und Speer-Motiv wechseln miteinander ab.) „Traf doch Amfortas der eigene Speer." Die Mädchen-Klage lässt sich bei den Worten: „giebst du dem Sünder des Mitleid's Ehr'!" — und: „Mitleid mit mir!" ohne Triolen-Figur vernehmen. Sie will ihn umarmen, er stösst sie von sich: „Vergeh', unseliges Weib!" Brausend stürzt sich im ff die Kundry-Figur (8) hinab. Während die wilden Ritt-Motive (7) beginnen, ruft sie in ihrer Rathlosigkeit um Hilfe und verwünscht zu den auf- und niederbrausenden Gängen des Zauber-Motiv's (10) Parsifal den Weg zu Amfortas. „Irre! Irre!" Diese Worte begleitet bereits das erweiterte und rhythmisch veränderte Klingsor-Motiv (12); denn der Zauberer hat Kundry's Ruf gehört und steht plötzlich auf der Burgmauer, die heilige Lanze in der Hand und sie gegen Parsifal schwingend. Furchtbar donnert er dem Eindringling in seinem Motive (12) entgegen: „Halt da! Dich bann' ich mit der rechten Wehr! (Speer-Motiv.) Den Thoren stelle mir seines Meisters Speer!" Da hat er die Waffe auf seinen Gegner geschleudert. Ein Oktaven-Lauf der Harfe (glisando) versinnbildlicht das Zischen des Stahl's in der Luft. Aber der Speer bleibt über Parsifal's Haupte schweben und die verklärenden Harmonie'n des Gral-Motiv's (2) heben an. Der „reine Thor" hat die heilige Waffe erfasst: „Mit diesem Zeichen bann' ich deinen Zauber", ruft er Klingsor entgegen. „Wie die Wunde er schliesse, die mit ihm du schlugst, in Trauer und Trümmer stürz' er die trügende Pracht!" Furchtbarer Donner brüllt, ein herber Nonen-Akkord auf dem Fis ertönt, als Parsifal das Kreuzes-Zeichen schlägt, und im Absturze verklingt das Klingsor-Motiv (12). Der blühende Garten ist plötzlich zur Einöde verdorrt, welke Blumen liegen am Boden verstreut. Kundry brach zusammen. Noch einmal hält der enteilende Besitzer des heiligen Speeres auf der Mauer an, drei gedämpfte

Hörner geben langsam und schmerzlich das Motiv der Mädchen-Klage (21 wieder. Er wendet sich an Kundry: „Du weisst, wo du mich wieder finden kannst!“ — Dann treibt es ihn hinweg von der Stätte des Schreckens, an deren einstige Pracht nur noch Kundry's schimmernder Leib erinnert. Schmerzverzerrte Akkorde, vom ff bis zum p abnehmend, bilden den musikalischen Schluss des Aufzuges. Es klingt, als töne aus den Trümmern des Palastes und Zauber-Gartens die Wehklage der Mädchen, die gleich den Blumen im Glanze ihrer Schönheit dahinwelkten. — —

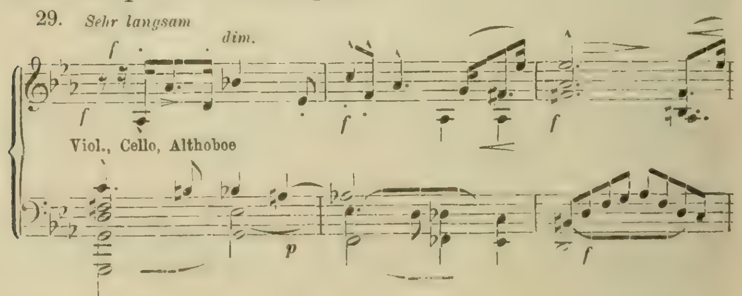
III. Aufzug.

Kundry's Fluch geht an Parsifal in Erfüllung; der Speer-Hüter irrt in trostloser Oede umher und sucht nach Amfortas. Bedrängnisse allerlei Art treten an ihn heran, sein Herz ist gedrückt und trüb gestimmt. So beginnt denn das Vorspiel zum dritten Aufzuge:



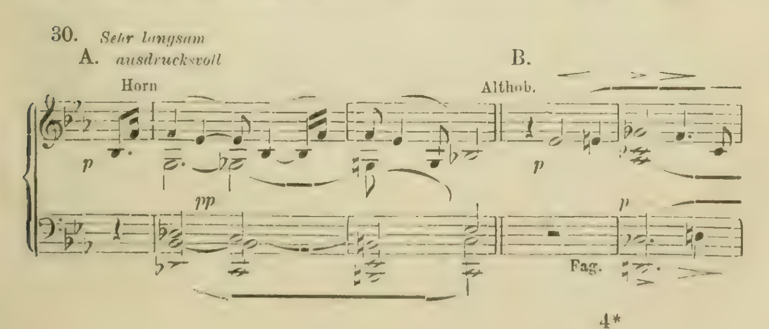


28 A zeigt grämlichen Charakter. Die langsam sich ausspinnenden, düsteren Harmonie'n bilden eine Umschreibung der späteren Worte des Gurnemanz: „In dieser Waldeck' barg ich selber mich, des Todes still gewärtig“ —, mithin Entsagung, dumpfe Resignation, anderseits wieder ernste Mahnung zur Einkehr. In 28 B hören wir eine dem Klingsor-Motive (12) verwandte Achtel-Figur im Basse; ist es doch der Zauberer, der Parsifal Noth und Pein schafft. Die dem Ritt-Motiv Kundry's (7) nachgebildeten Synkopen des Beispiels 28 C, welche dynamisch gesteigert werden, kennzeichnen den Umherirrenden, der ja jetzt mit Kundry, der Ruhelosen, Manches gemein hat. Jene sucht Erlösung vom Fluche, dieser will Amfortas Erlösung bringen und kann infolge eines Fluches den leidenden König nicht finden. — Das Ziel Parsifal's wird noch näher gekennzeichnet durch den nach der Steigerung zur Achtel-Figur aus 28 C rhythmisch und harmonisch veränderten Aufstieg des Gral-Motiv's (2). Schon dem Ziele nahe sich wähnend, schleudert Kundry's Fluch-Figur (8) den Irrenden zurück, um unmittelbar in das kräftig von Violinen, Celli und Althoboe wiedergegebene Thoren-Motiv (6) mit anschliessendem Kampf-Rufe überzugehen:



Denn die reine Thorheit, gepaart mit Kampfes-Muth, verheisst ja auch Parsifal den Sieg trotz Kundry's Fluche. — So durchwandert der nach Aufnahme in den Bund der Grals-Brüder Lechzende öde Räume, überwindet Hindernisse vielerlei Art, um, durch solche Mühen geprüft, als doppelt würdig in die Bruder-Kapelle der Grals-Ritter eintreten zu können, deren Wunder er staunend schaute, deren erhabene Lehren sein Herz durchdrangen.

Die Mädchen-Klage (21) leitet zur ersten Szene über. Freie, anmuthige Frühlings-Gegend auf dem Gebiete des Gral; nach dem Hintergrunde zu sanft ansteigende Blumen-Aue. Den Vordergrund nimmt der Saum des Waldes ein, der sich nach rechts zu aufsteigendem Felsen-Grund ausdehnt. Im Vorder-Grunde, an der Wald-Seite, rauscht der heilige Quell; ihm gegenüber liegt, an einen Fels-Block gelehnt, eine schlichte Einsiedler-Hütte, aus welcher der zum hohen Greise gealterte Gurnemanz in den thaufrischen Morgen heraustritt. Klingsor- (12) und Zauber-Motiv (10) zeigen den Grund der Veränderung, ebenso wie sie auf die Nähe Kundry's, der im Zauber-Schlafe Ruhenden, hinweisen. Gurnemanz hat ihr Stöhnen vernommen; er schreitet entschlossen (rasche Zweiunddreissigstel-Bewegung) auf eine Dornen-Hecke zu, reisst das Gestrüpp auseinander und erblickt die fluchbeladene Maid (Hingebungs-Motiv [27]) in todtenähnlichem Schlafe. — Bei seinen Worten: „So jammervoll klagt kein Wild, und gewiss garnicht am heiligsten Morgen heut' (denn es ist Charfreitag)!“ — zeigt sich das erste Entsühnungs-Motiv. Der Uebersicht halber führe ich an dieser Stelle ausser ihm zugleich auch seine weiteren Nachfolger an:
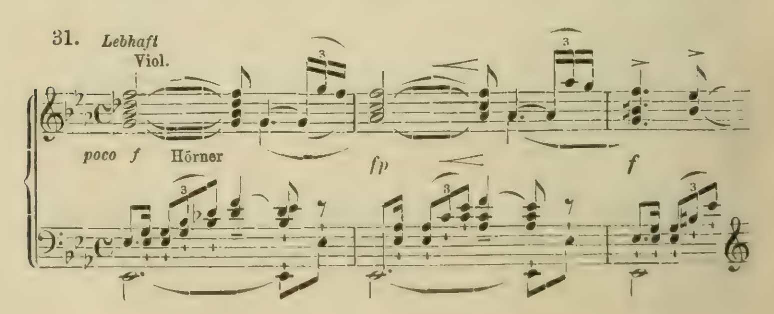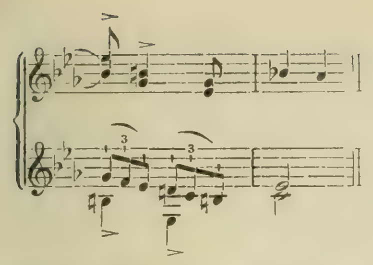


C. *ziemlich langsam*
Horn
p 4 Hörn.
Viol.
pp
p Celli *zart*

D. Horn
p

Celli *più p* *dolce* Hob.
p
ppp
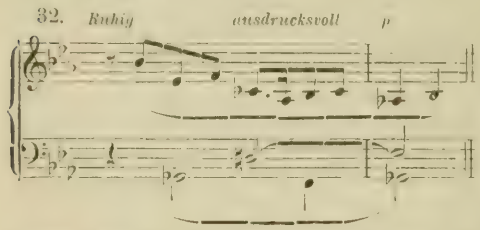
Ich werde später am rechten Orte auf die Entsühnungs-Motive 30 C und D zurückkommen. — Gurnemanz ruft die Schlummernde an: „Auf! Kundry! Auf! Der Winter floh, und Lenz ist da!“ In die düsteren Harmonie'n leuchtet es da auf einmal hinein wie plötzlich aufblitzende L e n z e s - F r e u d e:
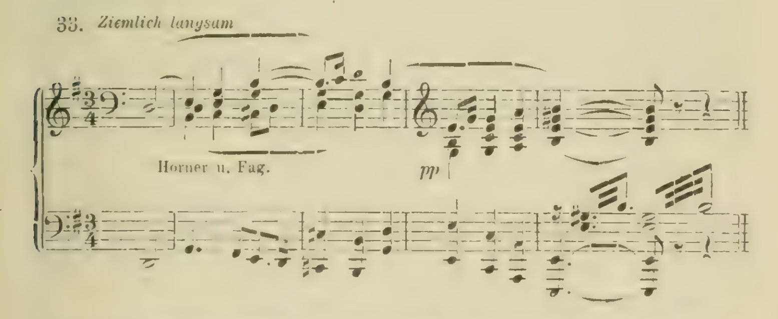




Für todt zieht Gurnemanz Kundry aus dem Gebüsch; leblos und erstarrt liegt sie da. Eine unruhige Triolen-Figur begleitet die emsigen Bemühungen des Greises, die dahingewelkte Blume wieder in's Leben zurückzurufen. Nach langem Reiben erwacht sie endlich, schlägt die Augen auf (Gral-Motiv [2]) und stösst einen gellenden Schrei aus (Kundry-Motiv [8]). Als Gurnemanz die Maid im Büsser-Gewande mit einem Blicke, aus dem alle Wildheit gebannt scheint, gewahrt, ergreift ihn Erstaunen (gedämpfte Hörner und Celli). Endlich hat Kundry den Alten erkannt, ordnet still Kleid und Haar und lässt sich sofort wie eine Magd zur Bedienung an. Mühsam entringen sich auf Gurnemanz' Frage ihrem Munde die Worte: „Dienen, dienen!“ — Mehr und mehr nähern wir uns dem Charfreitags-Zauber, der bereits bei dem Ausrufe des Greises: „Wie anders schreitet sie, als sonst! Wirkte dies der heilige Tag?“ Andeutungen seiner Harmonie'n fallen lässt und sich in dem feierlichen Gral-Motive (2) auflöst. „Zu ihrem Heile“ ist im Speer-Motive gehalten; befindet sich doch der gesuchte heilige Speer in nächster Nähe! — Kundry macht Gurnemanz auf einen aus der Ferne heranschreitenden Mann aufmerksam. Der Alte fährt empor: „Wer nahet dort dem heil'gen Quell? In düst'rem Waffen-Schmucke?“ Und Antwort giebt der im schwermüthigen B-moll gehaltene Ansatz des Parsifal-Motiv's ([13] Horn, Trompeten, Posaunen). — In schwarzer Waffen-Rüstung, mit gesenktem Speere und geschlossenem Helm-Visir schreitet Parsifal träumerisch herein, auf einem Rasen-Hügel Platz zu nehmen. Das Motiv der trostlosen Oede (28) begleitet abwechselnd mit dem Parsifal-Motive (13) seinen Einzug. Stumm beantwortet er durch Kopf-Bewegung die Fragen des Gurnemanz, der ihn mahnt, am heiligen Tage und geweihten Orte (Motiv 2) nicht mit Waffen zu gehen. Parsifal entledigt sich seiner Rüstung, stösst den heiligen Speer (Speer-Motiv) in die Erde und kniet neben demselben zum Gebete nieder. Jetzt erst erkennt der Greis (Par-

sifal-Motiv) den einstigen Schwanen-Tödter und ruft in Staunen und Rührung auch Kundry herbei, die in der Hütte des Gurnemanz Magd-Arbeit verrichtet. Die herrlichen Abendmahl-Sprüche (1a und 1b) setzen ein, ihnen folgen Speer- wie Thoren-Motiv, und entzückt erkennt jetzt der Alte den langvermissten heiligen Speer: „Oh! Heiliger Tag, an dem ich heut' erwachen sollt'!“ Kundry hat ihr Gesicht abgewendet (Heilands-Klage [16]). Nunmehr erkennt Parsifal auch Gurnemanz (Gral-Motiv [2] mit dem Nachspiel), erhebt sich und reicht dem einstigen Führer und Ermahner die Hand. Die ersten Worte, die über seine Lippen quellen, sind: „Heil mir, dass ich dich wiederfinde!“ — Gurnemanz erwidert: „So kennst du mich noch? (Motiv 28 A) Erkennst mich wieder, den Gram und Noth so tief gebeugt?“ Aus dem Motive der Oede und Bedrängniss (28 A) entwickelt sich hier eine neue Figur, welche die Leiden der Grals-Ritterschaft ausdrückt:



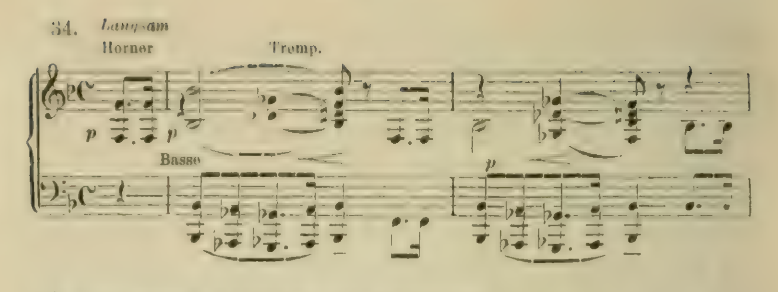
Auf Befragen erzählt nun Parsifal seine Irrfahrten. Die Harmonie'n des Vorspiels, namentlich 28 C, gewinnen hier vollständiges Anrecht, doch stehen sie unter dem belebenden Einfluss der Schilderung. Später melden sich: Leidens-Motiv des Amfortas ([5] „Zu ihm, dess' tiefe Klagen“, Thoren-Motiv [6] „ich thöricht staunend einst vernahm“ und nach Beispiel 29: „Das Heiligthum heil mir zu bergen“), ferner Grals-Harmonie'n in gewaltiger nachfolgender Steigerung des sich anschliessenden Irrfahrts-Motives ([28 C] „Wähnt' ich ihn recht schon erkannt, Da musste mich Verzweiflung fassen“). Am Ende der Schilderung seiner qualvollen Wanderung bricht das Gral-Motiv ([2] „den (sc. Speer) nun ich heimgeleite, der dort dir schimmert heil und hehr“) in seiner verklärenden Pracht durch, ihm folgen Abendmahl-Spruch (1a), Charfreitags-Klänge, Speer- und Glaubens-Motiv (3a bezw. 11). — Nun ist die Reihe an Gurnemanz. Er berichtet von den Leiden des Amfortas und wie

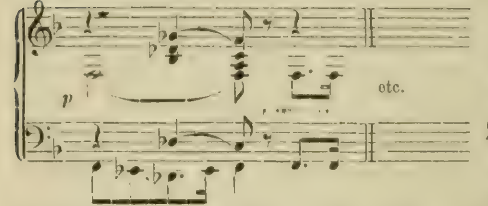
die Ritterschaft des reinen Thoren bedürfe, der endlich gekommen sei. Schmerzens-Figur, Gral- (2), Leidens- (32) und Kundry-Motiv (8) stellen sich ein. Der Gral ist seit Langem verhüllt geblieben, gemeine Atzung diente statt heiliger Speise zur Nahrung, die Kraft der Helden versiegte mehr und mehr, bleich, elend und führerlos (Anklänge an Motiv 34) wankt die Schaar umher; er selber habe diese Wald-Ecke gewählt (Oede-Motiv 28), den Tod zu erwarten, dem schon Titurel verfiel (geisterhaft im ppp wiedergegebenes Glaubens- [3a] und Gral-Motiv [2]); er starb als Mensch, wie Alle (Bedrängniss [28]), ohne durch des Grales Anblick noch einmal gelabt zu werden. — Wild braust Parsifal gegen sich selbst auf, da er solches vernimmt. Muss er sich doch als den Urheber des Unglücks betrachten. Er droht ohnmächtig zusammenzubrechen. Kundry eilt (Ritt-Motiv [7] zur Bezeichnung ihrer Hast), ein Becken Wasser zu holen und den Schwachen zu besprengen. Gurnemanz weist sie sanft ab: „Nicht doch! Die heil'ge Quelle erquicke uns'res Pilger's Bad!“ Feierlich leiten die Bässe mit dem Glocken-Motiv den herrlichen **Tauf-Spruch** ein:



Die Entsündigungs-Motive 30 C und D tauchen auf, als die Beiden Parsifal zur Quelle geleiten, ihn dort zu baden, und auf die Frage des Speer-Hüter's: „Werd' heut' zu Amfortas ich noch geleitet?“ — entgegnet Gurnemanz, dass ja heute die Todten-Feier für Titurel sei, die Alle zum Grals-Tempel riefe. Ernst und feierlich erklingen bei seiner Antwort die Ton-Folgen der **Trauer-Chöre** hindurch:

34.



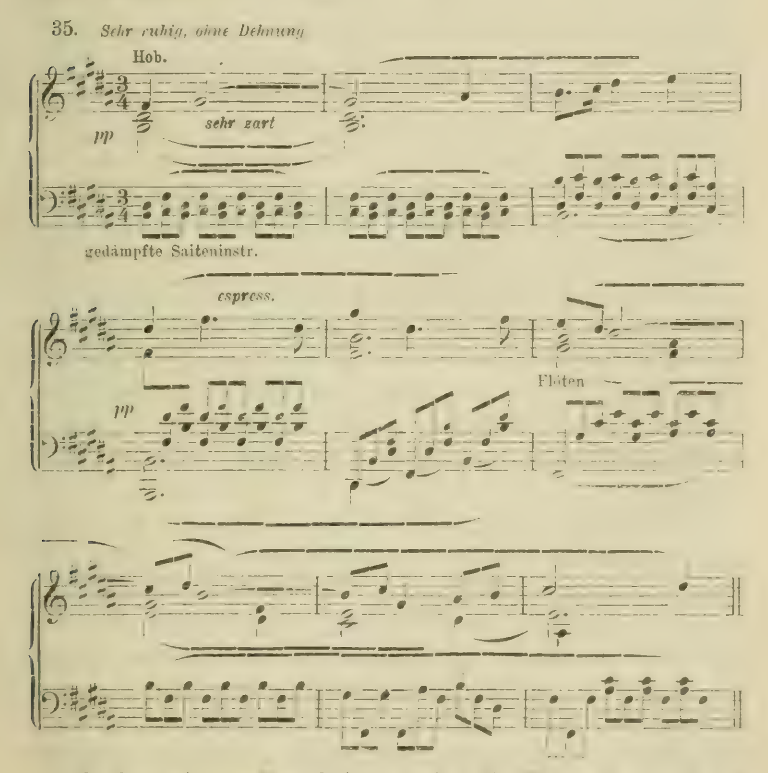


Kundry badet demuthvoll Parsifal's Füsse; Charfreitags-Zauber-Klänge und das dritte Entsühnungs-Motiv (30c) klären die Handlung auf. Dann besprengt Gurnemanz unter den Harmonie'n des Tauf- und Segens-Spruches (33) sowie des vierten Entsühnungs-Motives (31 D) das Haupt des Retters: „Gesegnet sei, Du Reiner, durch das Reine!" —

Feierlich verhallt der Tauf-Spruch (33). Kundry salbt mit köstlichen Wohlgerüchen Parsifal's Füsse, Titurel sein Haupt. Bereits jetzt ist der reine Thor mit seiner Mission, den verwaisten Königs-Thron in der Grals-Burg anzutreten, völlig vertraut; das erhellt aus seiner Aufforderung an Gurnemanz: „Das Haupt nun salbe Titurel's Genoss, dass heute noch als König er dich grüsse!" Das Parsifal-Motiv (13) behauptet jetzt wieder eine herrschende Stellung, neben ihm Thoren- ([6] „Mitleidsvoller Duldender") und Gral-Motiv ([2] „Die letzte Last entnimm nun seinem Haupt!").

Nachdem Parsifal also gesalbt und von dem Staube seiner Irrfahrten gereinigt worden ist, verrichtet er sein erstes Amt, indem er Kundry die heilige Taufe spendet. Der Segens-Spruch (33) begleitet die heilige Handlung, geht dann über in das Gral- (2) und Glaubens-Motiv (3b) und verklingt in den Harmonie'n der Heilands-Klage (16). Kundry liegt weinend zu den Füssen ihres Erlösers, der mit sanfter Entzückung auf die von der leuchtenden Morgen-Sonne bestrahlten Wälder und Wiesen

blickt. Der Tondichter benutzt diese Gelegenheit, wie im „Siegfried“ beim Waldweben, eines seiner unvergleichlich schönen Idylle anzubringen. Im „Siegfried“ ist es das Gemurmel des Quells, das Rauschen der Wipfel und lustige Gezwitscher des Wald-Vogels; hier erhebt sich über dem sanften Weben in der Natur eine heilig ernste Weise. Denn es ist ja heute der Leidens-Tag des Herrn, Charfreitag, und seine weihevollen Zauber erfüllen Natur und Menschen-Brust mit ihren Weisen:



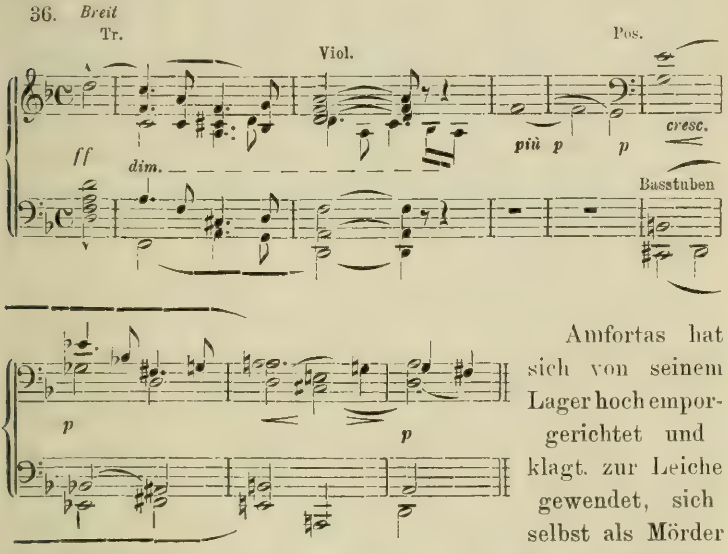
In kanonischer Verarbeitung wird die Weise in das Motiv der Entsühnung (30 a) übergeführt („Wohl traf ich Wunder-Blumen an“). In die fünfmalige Wiederholung des Charfreitags-Zaubers sind weiter verwoben: Der Abendmahl-Spruch (1 b) „Oh, Wehe, des höchsten Schmerzens-Tages!“), das breit aus-

gesponnene Gral-Motiv ([2] „Nun freu't sich alle Kreatur"), die Entsühnungs-Motive 30 A, C und D, das Speer-Motiv, die Mädchen-Klage ([21] „Ich sah sie welken"), die Heilands-Klage ([16] „ob heut' sie nach Erlösung schmachten?"). Eine wunderbare Tonmalerei geben auch die in der tritonischen Dissonanz gehaltenen drei Pauken-Schläge ab („Ihn selbst am Kreuz"), die Kreuz-Nagelung des Heilands versinnbildlichend.

Da tönen wie aus der Ferne die Glocken des Gral durch die stille Morgenluft herüber; Titurel's Todten-Feier soll beginnen. Darum mischen sich unter die festlichen Klänge die Trauerchor-Rhythmen (34) und das von Posaunen und Trompeten wiedergegebene Glocken-Motiv (17), vom Parsifal-Thema (13) abgelöst. Gurnemanz bekleidet Parsifal mit seinem Gralsritter-Mantel; der ergreift feierlich den Speer und schreitet mit Kundry und dem Greise langsam vorwärts. Allmählich verwandelt sich zu den Rhythmen der Trauer-Chöre (34) die Gegend (ähnlich wie im ersten Aufzuge) in einen Wald, dann in ein Felsen-Gewölbe. In den mächtigen Gängen erbrausen dumpf die Glocken. Dann öffnen sich die Fels-Wände und enthüllen die weite Grals-Halle, jedoch ohne Speise-Tische. In düsterer Beleuchtung betreten zwei Züge von Rittern das Heiligthum, der eine Titurel's Leiche, der andere Amfortas auf dem Siech-Bette geleitend. Voran wird der Schrein mit dem Grale getragen.

Düster erschallen die Trauer-Chöre (34), im Gral-Motiv (2) und Glocken-Thema (17) abschliessend. Sie athmen das Weh' und Leid der Ritterschaft. Als der Sarg vor, das Ruhe-Bett mit Amfortas hinter dem Gral-Tische niedergesetzt worden sind, wenden sich die Ritter an ihren siechen König: „Weh! Du Hüter des Grals! Zum letzten Mal sei deines Amts gemahnt! Zum letzten Mal!" — Matt richtet sich Amfortas empor: „Ja, Wehe! Wehe! Weh' über mich! So ruf' ich willig mit euch." Das Leidens-Motiv der Grals-Ritter (32) schreit klagend auf. man öffnet den Sarg und Alle brechen beim Anblick der Leiche ihres geliebten Königs in wilde Schmerzens-Rufe aus. Die Fluch-Figur aus dem Kundry-Motiv (8) deutet wiederum die Beziehungen zwischen dem Tode Titurel's und dem Werk-
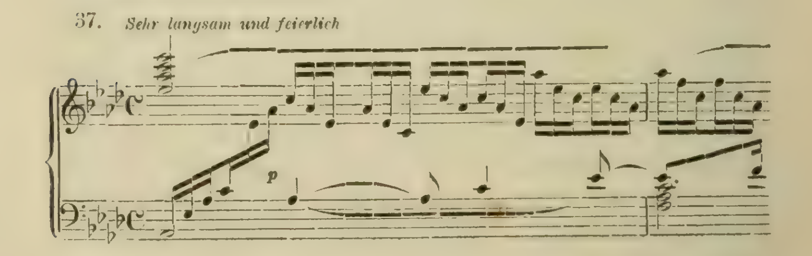
zeuge des Zauberer's Klingsor in Gestalt der Kundry an, unmittelbar in den Segens-Spruch an den Todten überleitend:
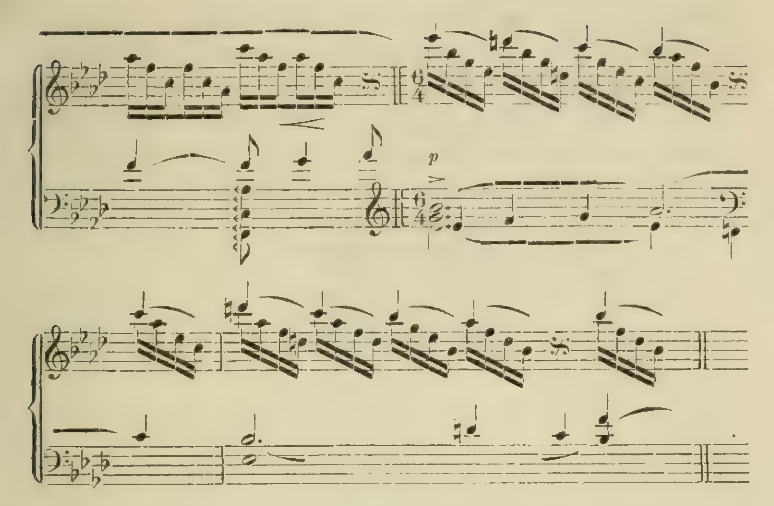


Amfortas hat sich von seinem Lager hoch emporgerichtet und klagt. zur Leiche gewendet, sich selbst als Mörder des königlichen Vater's an. der jetzt in göttlichem Glanz den Erlöser selbst erschaut (Variirtes Glaubens-Motiv wie im Beispiel 11)." Noch einmal fleht er den Segen des heiligen Blut's (Abendmahl-Motiv [1 a] in den Klarinetten) herab auf die Brüder, damit sie zu neuem Leben (Gral-Motiv [2]) erquickt werden. Möchte der Vater ihm verzeihen und beim Erlöser selbst um Ruh' für seinen vor Schmerzen vergehenden Sohn bitten. — In etwas beschleunigtem Zeit-Maasse fällt das Glocken-Motiv (17) ein, die Ritter dringen in Amfortas: „Enthülle den Gral! Walte des Amtes! Dich mahnt dein Vater! Du musst! Du musst!" — In wüthender Verzweiflung springt Amfortas empor und stürzt sich unter die zurückweichenden Ritter mit einem wilden: „Nein! Nicht mehr!" — Ein jäher Aufstieg im Orchester leitet zu dem Leidens-Motiv des Gequälten (5) über. Es ist, als wollte die menschliche Schwäche den Sieg davontragen. Trotzig bäumt sich das genannte Motiv auf, wie er das Gewand aufreisst und den Brüdern die nackte

Brust darbietet, damit sie ihre Schwerter bis an's Heft in das sündige Herz tauchen. Das dämonische Klingsor-Motiv (12) braust in Oktaven auf und nieder. Und wie noch Alle scheu vor dem Gepeinigten stehen, erschallen die weichen Weisen des Grals-Motiv's (2). Parsifal ist unbemerkt mit Gurnemanz und Kundry vorgetreten und berührt mit der Spitze des Speeres Amfortas' Seite: „Die Wunde schliesst der Speer nur, der sie schlug!" — Das Leidens-Motiv (5) löst sich in ruhiger Bewegung auf. Aus Amfortas' Mienen leuchtet heiliges Entzücken; vor grosser Ergriffenheit scheint er zu schwanken, Gurnemanz stützt ihn. Parsifal fährt fort: „Sei heil, entsündigt und gesühnt (Leidens-Motiv [5])! Denn ich verwalte nun dein Amt. Gesegnet sei dein Leiden, das Mitleids höchste Kraft (Thoren-Motiv [6]), und reinsten Wissens Macht dem zagen Thoren gab." Brausend fällt das Parsifal-Motiv (13) ein, während der neue König, den Speer hoch vor sich erhebend, der Mitte zuschreitet und zum Abendmahl-Spruche (1 b) mit nachfolgendem Glaubens-Motive (11) verkündet: „Den heiligen Speer, ich bring' ihn euch zurück!" —

Selbst nun macht sich Parsifal an die Verrichtung seines neuen Amtes. Mit dem Befehl: „Enthüllet den Gral, öffnet den Schrein!" steigt er die Stufen des Weihe-Tisches hinan und entnimmt dem von den Knaben geöffneten Schreine den Gral, sich knieend und unter inbrünstigem Gebete in seinen Anblick vertiefend. Von rauschenden Arpeggien umflossen, lässt sich erst das Gral-Motiv (2) vernehmen, dann der Abendmahl-Spruch mit nachfolgendem Glaubens-Motiv als Erlösungs-Verkündung von Leid und Noth:





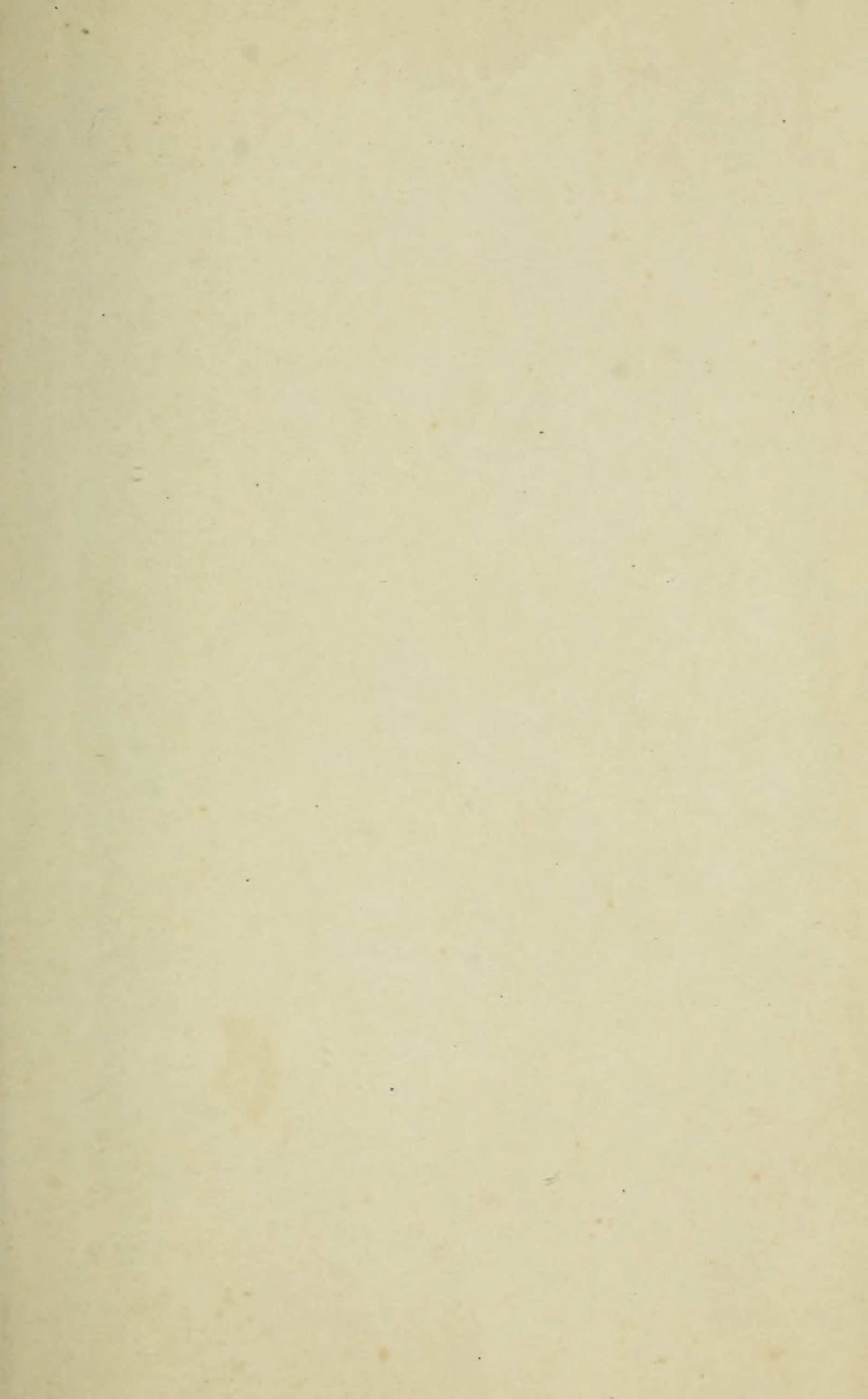
Dunkler wird es in dem weiten Raum, die Harmonie'n des Gral- und Glaubens-Motiv's durchbrausen den Saal, der Kelch fängt allmählich an zu glühen und aus der Höhe der Kuppel beginnt ein Licht-Schein immer intensiver anzuwachsen. Das Orchester ist in eine ruhige Triolen-Bewegung übergegangen, von den Doppel-Chören der Ritter, bis zur mittleren (Jünglinge) und höchsten (Knaben) Kuppel-Höhe schwillt ein ergreifender Gesang an: „Höchsten Heiles Wunder! Erlösung (von hier ab als Grundlage den erlösungverkündenden Abendmahl-Spruch aus Motiv 37) dem Erlöser!“ — Hoch oben verklingt die wunderbare Melodie zum Glaubens-Motive und aus der Kuppel schwebt, als der Gral am Hellsten erglüht, eine weisse Taube herab, über Parsifal's Haupte weilend. Die entsündigte Kundry sinkt beim Anblicke ihres Erlösers langsam entseelt vor Parsifal nieder. Dieser segnet durch Schwingen des Kelches die ganze betende und ihm huldigende Ritterschaft. In das sanfte, den Aufzug abschliessende Ton-Gewoge theilen sich Gral- und Glaubens-Thema, um endlich, umbraust von Arpeggien, in dem erlösenden Abendmahl-Spruch (1 a u. 3 b) zu verklingen. —

Längst hat sich der Vorhang über dem Mysterium geschlossen, längst sind die weichen Klänge verrauscht, und immer noch erblicken wir das überirdische Bild, immer noch

schwelgen wir in dem Zauber der wunderbarsten Harmonie'n. Entrückt der Erde wie Parsifal, als er des Gral's Geheimnisse zum ersten Male mit eig'nen Augen schaute, fühlen auch wir, dass hier eine That vollbracht ist, die erhaben über Allem dasteht. Gleich dem Chorus mysticus schauen wir bewegt zu der Wunder-Welt empor, unseren Lippen entgleiten seine Worte:

**„Alles Vergängliche
Ist nur ein Gleichniss;
Das Unzulängliche
Hier wird's Ereigniss;
Das Unbeschreibliche,
Hier ist's gethan!" —**










UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 16 05 24 09 016 1